Искусство
Кино
5. 1961

С О Д Е Р Ж А Н И Е



*На первой странице обложки кадры из фильма «Евдокия». Сценарий В. Пановой, постановка Т. Лиозновой. Московская студия имени Горького, 1961 г. Вверху — Евдоким (Н. Лебедев), справа — Евдокия (Л. Хитяева), внизу — Евдокия и Наташа (Люба Басова)*

*Юрий Алексеевич* ***ГАГАРИН***

**В**ЕСЬ СОВЕТСКИЙ НАРОД ВОСХИЩЕН ВАШИМ СЛАВНЫМ ПОДВИГОМ, КОТОРЫЙ БУДУТ ПОМНИТЬ В ВЕКАХ КАК ПРИМЕР МУЖЕСТВА, ОТВАГИ И ГЕРОЙСТВА ВО ИМЯ СЛУЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ.

СОВЕРШЕННЫЙ ВАМИ ПОЛЕТ ОТКРЫВАЕТ НОВУЮ СТРАНИЦУ В ИСТОРИИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА, В ПОКОРЕНИИ КОСМОСА И НАПОЛНЯЕТ СЕРДЦА СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ ВЕЛИКОЙ РАДОСТЬЮ И ГОРДОСТЬЮ ЗА СВОЮ СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ РОДИНУ.

Из приветствия Н. С. Хрущева советскому космонавту, впервые в мире совершившему космический полет, майору Гагарину Юрию Алексеевичу

# К КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ
# К НАРОДАМ И ПРАВИТЕЛЬСТВАМ ВСЕХ СТРАН!
## Обращение Центрального Комитета КПСС,
## и правительства

Свершилось великое событие. Впервые в истории человек осуществил полет в космос.

12 апреля 1961 года в 9 часов 7 минут по московскому времени космический корабль-спутник «Восток» с человеком на борту поднялся в космос и, совершив полет вокруг земного шара, благополучно вернулся на священную землю нашей Родины — Страны Советов.

Первый человек, проникший в космос, — советский человек, гражданин Союза Советских Социалистических Республик!

Это — беспримерная победа человека над силами природы, величайшее завоевание науки и техники, торжество человеческого разума. Положено начало полетам человека в космическое пространство.

В этом подвиге, который войдет в века, воплощены гений советского народа, могучая сила социализма.

С чувством большой радости и законной гордости Центральный Комитет Коммунистической партии, Президиум Верховного Совета СССР и Советское правительство отмечают, что эту новую эру в прогрессивном развитии человечества открыла наша страна — страна победившего социализма.

В прошлом отсталая царская Россия не могла и мечтать о свершении таких подвигов в борьбе за прогресс, о соревновании с более развитыми в технико-экономическом отношении странами.

Волею рабочего класса, волею народа, вдохновляемых партией коммунистов во главе с Лениным, наша страна превратилась в могущественную социалистическую державу, достигла невиданных высот в развитии науки и техники.

Когда рабочий класс в Октябре 1917 года взял власть в свои руки, многие, даже честные люди, сомневались в том, сможет ли он управлять страной, сохранить хотя бы достигнутый уровень развития экономики, науки и техники.

И вот теперь перед всем миром рабочий класс, советское колхозное крестьянство, советская интеллигенция, весь советский народ демонстрируют небывалую победу науки и техники. Наша страна опередила все другие государства мира и первой проложила путь в космос.

Советский Союз первым запустил межконтинентальную баллистическую ракету, первым послал искусственный спутник Земли, первым направил космический корабль на Луну, создал первый искусственный спутник Солнца, осуществил полет космического корабля в направле-

И НАРОДАМ СОВЕТСКОГО СОЮЗА!

КО ВСЕМУ ПРОГРЕССИВНОМУ ЧЕЛОВЕЧЕСТВУ!

Президиума Верховного Совета СССР

Советского Союза

нии к планете Венера. Один за другим советские корабли-спутники с живыми существами на борту совершали полеты в космос и возвращались на Землю.

Венцом наших побед в освоении космоса явился триумфальный полет советского человека на космическом корабле вокруг Земли.

Честь и слава рабочему классу, советскому крестьянству, советской интеллигенции, всему советскому народу!

Честь и слава советским ученым, инженерам и техникам — создателям космического корабля!

Честь и слава первому космонавту — товарищу Гагарину Юрию Алексеевичу — пионеру освоения космоса!

Нам, советским людям, строящим коммунизм, выпала честь первыми проникнуть в космос. Победы в освоении космоса мы считаем не только достижением нашего народа, но и всего человечества. Мы с радостью ставим их на службу всем народам, во имя прогресса, счастья и блага всех людей на Земле. Наши достижения и открытия мы ставим не на службу войне, а на службу миру и безопасности народов.

Развитие науки и техники открывает безграничные возможности для овладения силами природы и использования их на благо человека, для этого прежде всего надо обеспечить мир.

В этот торжественный день мы вновь обращаемся к народам и правительствам всех стран с призывным словом о мире.

Пусть все люди, независимо от рас и наций, цвета кожи, от вероисповедания и социальной принадлежности, приложат все силы, чтобы обеспечить прочный мир во всем мире. Положим конец гонке вооружений! Осуществим всеобщее и полное разоружение под строгим международным контролем! Это будет решающий вклад в священное дело защиты мира.

Славная победа нашей Родины вдохновляет всех советских людей на новые подвиги в строительстве коммунизма!

Вперед, к новым победам во имя мира, прогресса и счастья человечества!

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

СОВЕТ МИНИСТРОВ СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК

Москва, Кремль. 12 апреля 1961 года.

«...В ближайшие сорок лет, то есть до двухтысячного года, человечество обследует всю твердь солнечной системы...

Можно утверждать, что это нужно для развития человечества, что это новая, величайшая его сверхзадача. И при жизни доброй половины нас, а может быть 90 процентов, эта задача будет решена.

Что же, как не кино, перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография.

Какие просторы раскрываются для творчества перед современным писателем кино! Сколько великих открытий ждет его в этой изумительной деятельности!»

Из речи А. П. Довженко на Втором Всесоюзном съезде советских писателей, 1954 г.

КАДРЫ ИЗ КИНОХРОНИКИ («НОВОСТИ ДНЯ» № 15, 1961)

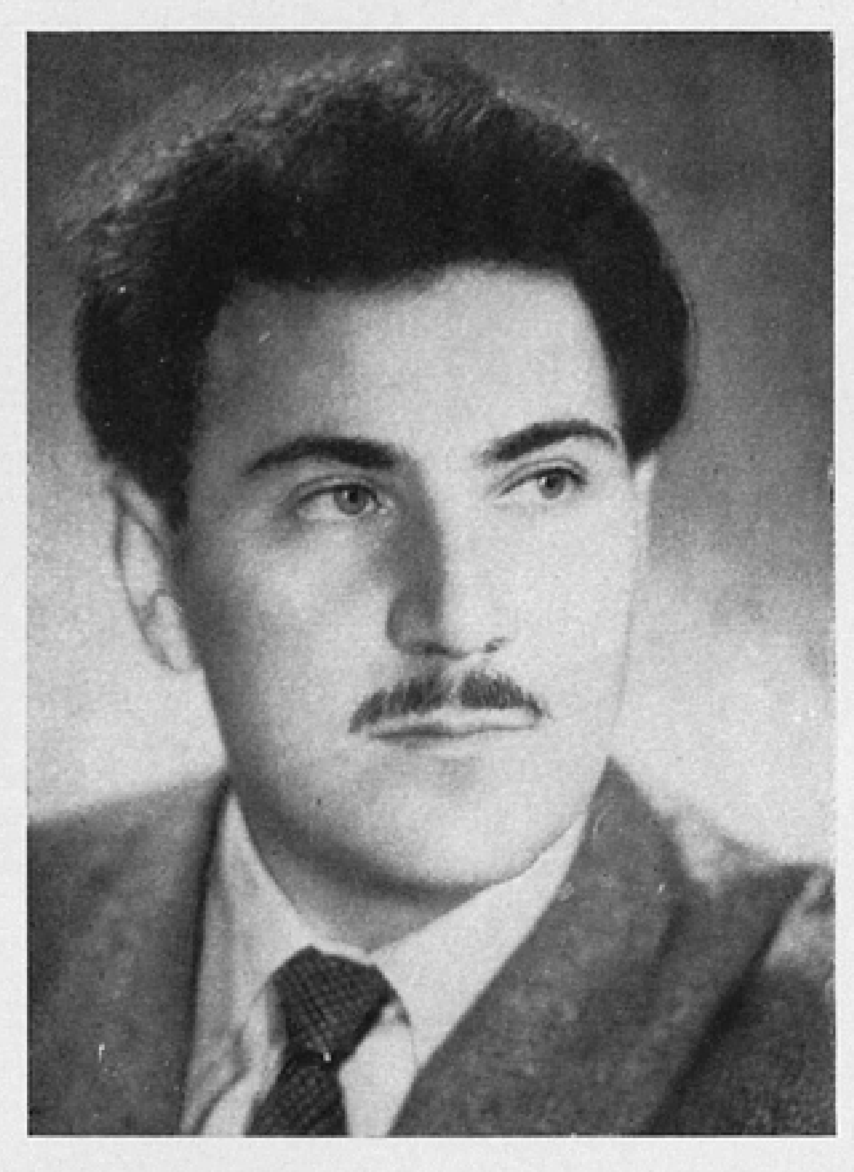
Н. С. Хрущев и Ю. А. Гагарин на Внуковском аэродроме

Первые теплые рукопожатия, сердечные поздравления

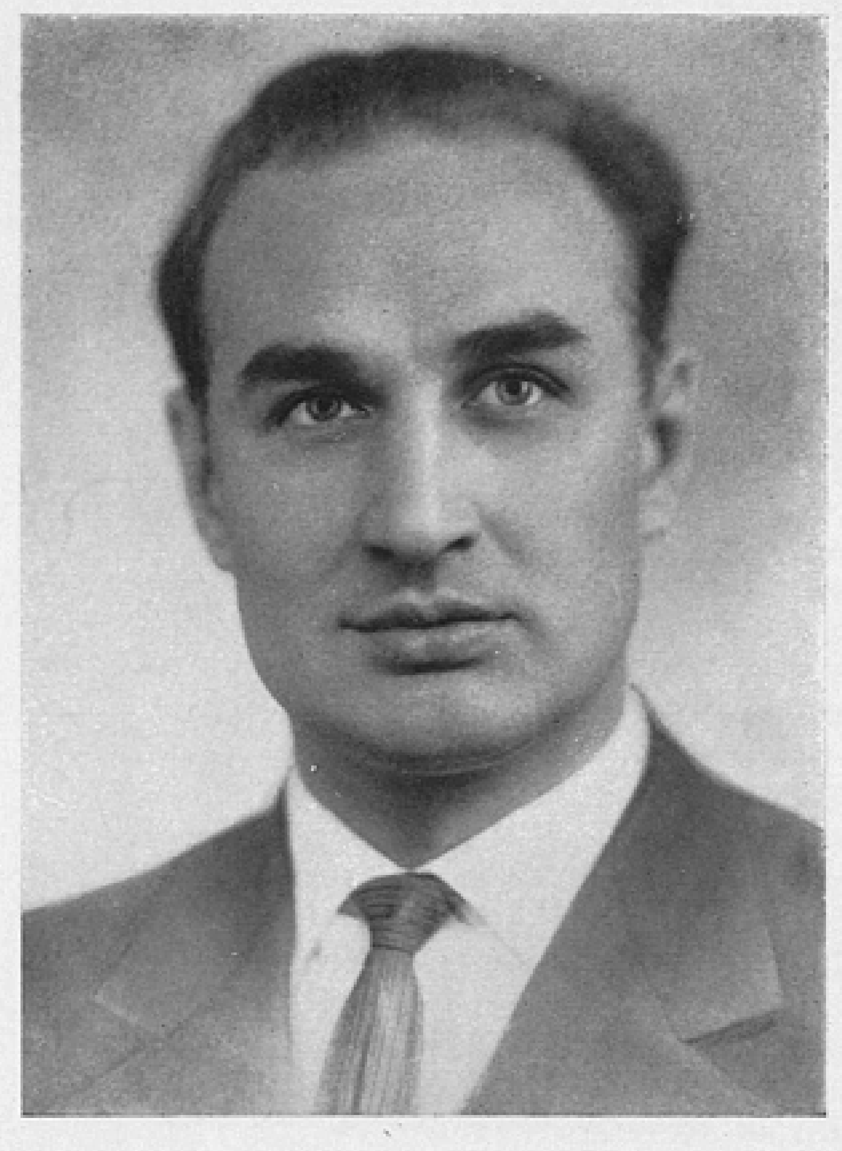
Ю. А. Гагарина приветствуют жители Москвы по пути следования с аэродрома на Красную площадь

Демонстрация трудящихся в Москве в честь первого космонавта

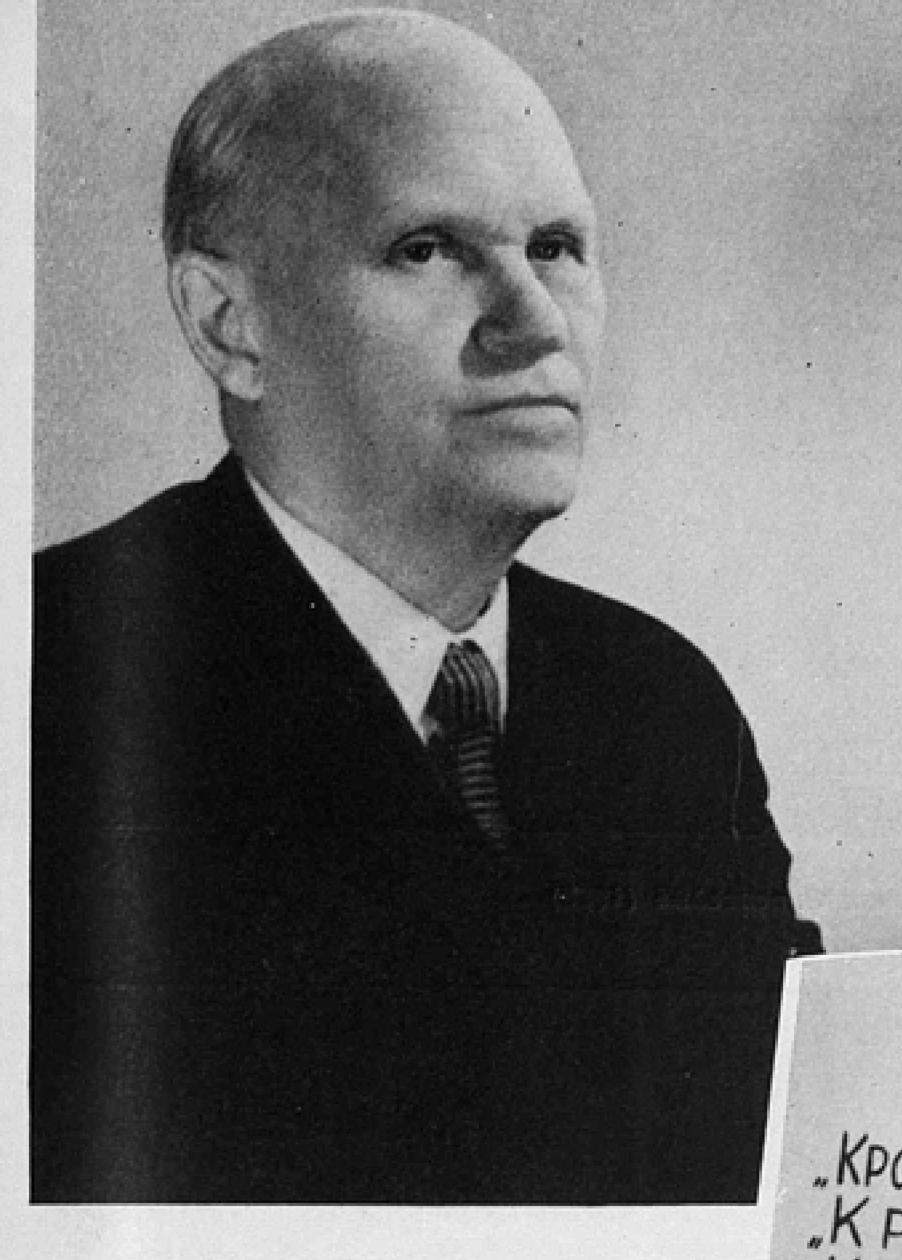
# ЛАУРЕАТЫ ЛЕНИНСКОЙ ПРЕМИИ



ЧУХРАЙ Григорий Наумович



ЕЖОВ Валентин Иванович



*Заслуженному деятелю искусств РСФСР*

ЛЕОНИДУ ВАСИЛЬЕВИЧУ КОСМАТОВУ

*шестьдесят лет*

Тридцать пять лет отданы киноискусству. «Земля жаждет», «Летчики», «Поколение победителей», «Дело Артамоновых», «Мичурин», «Вольница», «Хождение по мукам» — эти и многие другие фильмы, вошедшие в золотой фонд советского кино, снимал Леонид Косматов. Он работал с такими режиссерами, как А. Довженко, Ю. Райзман, В. Строева, Г. Рошаль, М. Чиаурели.

Профессор Л. В. Косматов почти тридцать лет обучает молодых операторов во ВГИКе, ведет большую работу с кинолюбителями.

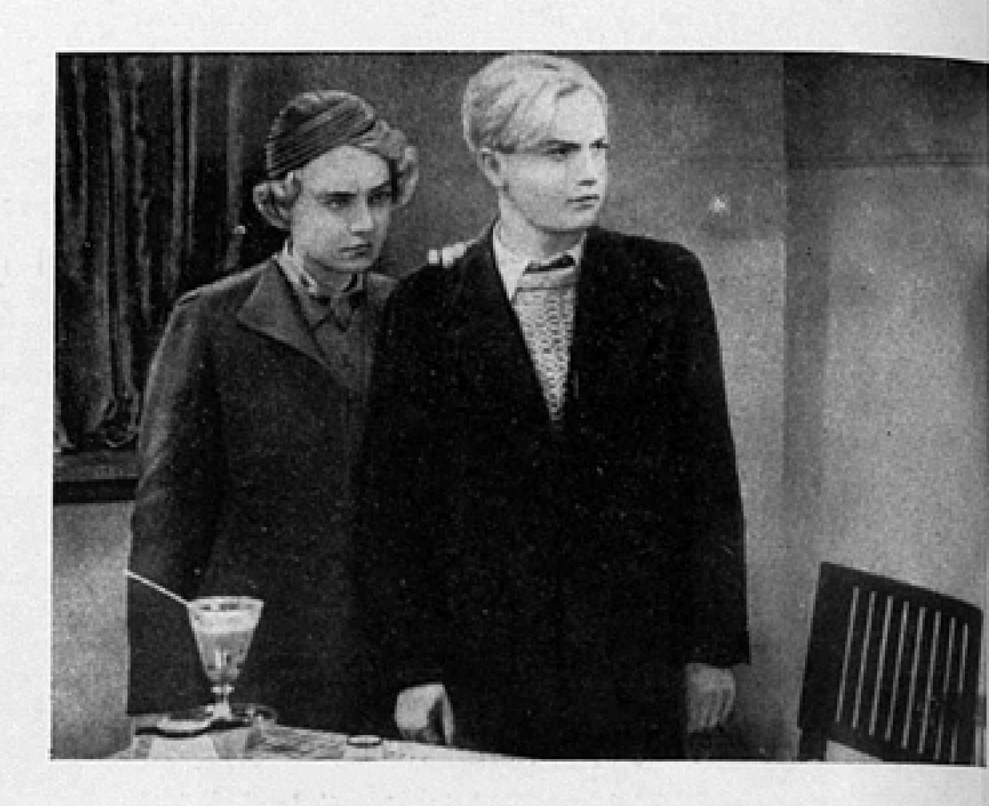
Вместе с кинорежиссером Г. Л. Рошалем Косматов готовится сейчас к постановке нового широкоформатного фильма.

Желаем ему успеха в этой работе и во многих последующих.

ФИЛЬМЫ, СНЯТЫЕ
Л.В. КОСМАТОВЫМ

„Крокодил Крокодилович." /„Межрабпом-Русь"/ 1926 г.
„Круг." /„Госвоенкино"/ 1927 г.
„Каторга." /„Госвоенкино"/ 1928 г.
„Альбидум." совместно с оператором Г. Кабаловым -„Межрабпом-Русь" 1929 г.
„Приключение Петьки." /„Госвоенкино"/ 1929 г.
„Земля жаждет." /„Востокхино"/ 1930 г.
„Турксиб открыт!" /„Востокхино"/ 1931 г.
„Летчики." /„Мосфильм"/ 1933 г.
„Поколение победителей." /„Мосфильм"/ 1936 г.
„Зори Парижа." /„Мосфильм"/ 1936 г.
„Бакинцы". совместно с оператором Д. Фельдманом - /„Азерфильм"/ 1937 г.
„Семья Оппенгейм." /„Мосфильм"/ 1938 г.
„Поднятая целина." /„Мосфильм"/ 1939 г.
„Концерт-вальс". совместно с оператором М. Гиндиным -„Мосфильм" 1940 г.
„Дело Артамоновых." /„Мосфильм"/ 1941 г.
„Тоня." /„Ц.О.К.С."/ 1942 г.
„Под звуки домр." /„Ц.О.К.С."/ 1943 г.
„Клятва." /„Тбилисская киностудия"/ 1945-46 г.
„Мичурин". совместно с оператором Ю. Куном -„Мосфильм" 1948 г.
„Падение Берлина". 1 и 2 серия /„Мосфильм"/ 1949-50 г.г.
„Незабываемый 1919-й". совм. с операт. В. Николаевым -„Мосфильм" 1952 г.
„Вольница" /„Мосфильм"/ 1955-56 г.
Трилогия „Хождение по мукам". 1-ая серия, - „Сестры".
" — " — " — " 2-ая серия, - „18-й год".
" — " — " — " 3-я серия, - „Хмурое утро".

«Зори Парижа» (1936)



«Семья Оппенгейм» (1938)

На съемках фильма «Мичурин» (1948). Сидят (слева направо): Ю. Солнцева, А. Довженко, Л. Косматов

На международном кинофестивале в Карловых Варах (1950). Слева — мексиканский режиссер Эмилио Фернандес, справа—оператор Габриэль Фигероа

«Дело Артамоновых» (1941)

«Хмурое утро» (1958)

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

# ПРОСЛАВИМ В КИНО ГЕРОИКУ НАШИХ ДНЕЙ

Собрание актива работников кинематографии от имени всех советских кинематографистов шлет горячий привет Ленинскому Центральному Комитету родной Коммунистической партии Советского Союза.

Наше собрание проходит в знаменательные дни. Состоявшийся в январе этого года исторический Пленум ЦК КПСС наметил боевую программу дальнейшего подъема сельского хозяйства, создания изобилия продуктов земледелия и животноводства в нашей стране. Пленум и состоявшиеся вслед за ним зональные совещания передовиков сельского хозяйства показали, что труженики деревни полны огромного желания и твердой уверенности претворить в жизнь решения Пленума ЦК КПСС.

1961 год — это год XXII съезда КПСС. Советский народ готовится встретить очередной съезд родной партии новыми свершениями во всех областях народного хозяйства, науки и культуры. Каждый день приносит радостные вести с заводов и фабрик, с полей и строек о трудовых успехах советских людей, борющихся за выполнение и перевыполнение семилетнего плана.

Мы, кинематографисты, стремимся к тому, чтобы вместе с народом, вместе со всей страной активно и плодотворно участвовать в решении великой задачи, поставленной партией. Прекрасна и благородна задача построения коммунистического общества.

Возможности для творчества, для создания вдохновенных произведений, глубоких по мыслям и совершенных по художественной форме, у нас безграничны. Партия и правительство постоянно и по-отечески заботятся о развитии советской

кинематографии. Принятое на днях постановление Совета Министров СССР о мерах по повышению материальной заинтересованности работников кино и киностудий в создании фильмов высокого идейно-художественного уровня и улучшению организации производства кинофильмов — новое проявление этой заботы.

Мы заверяем Центральный Комитет партии в том, что работники советского кино — сценаристы и режиссеры, операторы и актеры, художники и композиторы, инженеры и техники, организаторы производства — сделают все возможное для решения поставленных задач, для того, чтобы оправдать доверие и заботу партии и правительства.

Мы отдаем себе отчет в том, что в своем творчестве часто отстаем от жизни, от насущных требований времени, что все еще находимся в большом долгу перед народом. Мы приложим все силы, чтобы преодолеть отставание нашей кинематографии.

Советские люди могут быть уверенными, что работники кино отдадут свои силы и талант созданию увлекательных фильмов, посвященных волнующим и важным проблемам нашей жизни, фильмов, которые успешно послужат нашему общему делу — строительству коммунизма, коммунистическому воспитанию народов.

Особое внимание мы уделим произведениям о современности, о героических советских людях, помня замечательные слова Никиты Сергеевича Хрущева о том, что самая настоящая героика наших дней — это борьба за увеличение производства материальных благ, за большее количество и лучшее качество выпускаемой продукции.

Вдохновленные новым проявлением заботы и внимания нашей партии и Советского правительства, мы, работники советской кинематографии, готовясь вместе со всем народом к XXII съезду КПСС, обязуемся увеличить выпуск фильмов о наших днях, о наших людях, добиваясь, чтобы каждый фильм был подлинным произведением искусства, достойным великого советского народа. Мы отдадим все силы, знания и способности для нового подъема, для нового могучего расцвета советского киноискусства.

Да здравствует наше родное Советское правительство!

Да здравствует Ленинский Центральный Комитет КПСС!

Да здравствует Коммунистическая партия Советского Союза — ум, честь и совесть нашей эпохи!

*Принято единодушно на собрании актива работников советского кино*

ДЕЯТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА! ЯРЧЕ ОТОБРАЖАЙТЕ В СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕЛИЧИЕ И КРАСОТУ ГЕРОИЧЕСКИХ ДЕЛ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА! БОРИТЕСЬ ЗА ВЫСОКУЮ ИДЕЙНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО, ЗА ТЕСНУЮ, НЕРАЗРЫВНУЮ СВЯЗЬ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА С ЖИЗНЬЮ НАРОДА, С СОВРЕМЕННОСТЬЮ!

**Из Призывов ЦК КПСС к 1 Мая 1961 г.**

# ВТОРОЙ МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

Осталось менее двух месяцев до начала Международного кинофестиваля, который состоится в Москве с 9 по 23 июля.

В фестивальном комитете сейчас горячая пора. Телеграммы, письма, бандероли с рекламой, посылки с фильмокопиями приходят сюда со всех концов света.

Помимо официальных делегаций, в которые войдут виднейшие деятели мировой кинематографии (каждую страну—участницу фестиваля будет представлять делегация из трех человек), на фестиваль прибудут журналисты, кинопредприниматели, представители киноинститутов, фирм проката, экспортеры, просто любители киноискусства.

Кинематографисты самых различных творческих направлений соберутся в столице нашей Родины, чтобы показать свои достижения, обсудить актуальные проблемы киноискусства, укрепить творческие контакты или установить новые. Девиз Международного московского фестиваля — «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» — ко многому обязывает.

На фестиваль приглашаются все страны мира, и этот международный форум кинематографистов будет проходить в обстановке дружбы и подлинного демократизма.

Чтобы обеспечить возможность демонстрации фильмов вне зависимости от их технического уровня и формы экрана, регламент фестиваля предусматривает показ картин на 16-, 35- и 70-миллиметровой пленке, в панорамном и кругорамном кинотеатрах, на широком и широкоформатном экранах с обычным или стереофоническим звуком.

По условиям регламента фестиваля каждая страна выставляет на конкурс не более одного полнометражного художественного фильма и одного короткометражного — художественного, хроникально-документального, научно-популярного или мультипликационнего. Если же по тем или иным причинам кто-либо из участников фестиваля не сможет выставить полнометражный художественный фильм, ему будет предоставлено право показать две короткометражные картины.

В исключительных случаях Оргкомитет фестиваля оставляет за собой право разрешить странам представить на конкурс более одного фильма, «если эти произведения будут содействовать повышению значения и достижению целей фестиваля», так же как и право не допускать к демонстрации фильмы, оскорбляющие национальное чувство и достоинство той или другой страны.

Центральную часть регламента Второго Международного фестиваля составляют разделы, касающиеся состава жюри и количества премий.

Для оценки полнометражных художественных фильмов, представленных на фестиваль, создается жюри в составе пятнадцати деятелей киноискусства, литературы, критики различных стран. Для оценки короткометражных фильмов создается аналогичное жюри в составе девяти человек. Решения жюри—принимаются тайным голосованием.

В состав жюри не могут входить лица, участвовавшие в производстве или прокате показываемых на фестивале фильмов.

Для премирования лучших кинофильмов учреждаются следующие премии:

а) главная премия — «Большой приз» — за лучший художественный полнометражный фильм;

б) три «Золотых приза» — за полнометражные фильмы, обладающие выдающимися художественными достоинствами;

в) «Золотой приз» — за лучший короткометражный фильм;

г) серебряные призы:

за лучший хроникально-документальный фильм;
за лучший научно-популярный фильм;
за лучший мультипликационный фильм;
за лучший кукольный фильм;
за лучший детский фильм;
за лучший сценарий;
за лучшую режиссерскую работу;
за лучшую операторскую работу;
за лучшее исполнение женской роли;
за лучшее исполнение мужской роли;
за лучшее художественное оформление фильма;
за лучшую музыку.

Л. ПОГОЖЕВА

# На темы современности

КАРТИНЫ ОДНОЙ СТУДИИ

В НАШЕЙ СТРАНЕ ВО ВСЕХ ОБЛАСТЯХ ЕЕ ЖИЗНИ ДАВНО УСТАНОВИЛАСЬ ТРАДИЦИЯ ВРЕМЯ ОТ ВРЕМЕНИ ПОДВОДИТЬ ИТОГИ. ИТОГИ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДА, СТРОЯЩЕГО КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ОБЩЕСТВО И ШАГ ЗА ШАГОМ ЗАВОЕВЫВАЮЩЕГО НОВЫЕ ВЫСОТЫ НА СВОЕМ ПУТИ.

СЕЙЧАС, В ПЕРИОД ПОДГОТОВКИ К XXII СЪЕЗДУ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА, КОГДА ПОВСЮДУ РАЗВЕРНУЛОСЬ ДВИЖЕНИЕ ЗА ДОСТОЙНУЮ ВСТРЕЧУ СЪЕЗДА, ВАЖНО ОГЛЯНУТЬСЯ И НА СДЕЛАННОЕ В КИНОИСКУССТВЕ, ЧТОБЫ ПОСМОТРЕТЬ, КАК МАСТЕРА НАШИ В СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОКАЗАЛИ НАМ ЖИВУЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ. ВСЕ ЛИ САМОЕ ГЛАВНОЕ ОНИ РАЗГЛЯДЕЛИ В НЕЙ, ДОСТАТОЧНО ЛИ ГЛУБОКО И ПОЛНО ВЫЯВИЛИ ЕЕ ОСОБЕННОСТИ, ЕЕ ВНОВЬ ПОЯВЛЯЮЩИЕСЯ ЧЕРТЫ И ПРИМЕТЫ? ПРОШЛОЕ ВСЕГДА ЕСТЬ УРОК НАСТОЯЩЕМУ И УКАЗАНИЕ БУДУЩЕМУ — И ТО, ЧТО НАС РАДОВАЛО, И ДАЖЕ ТО, ЧТО ОГОРЧАЛО, — ВСЕ ЭТО НЕ МОЖЕТ БЫТЬ СБРОШЕНО СО СЧЕТОВ. ВО ВСЕМ ЭТОМ ИНТЕРЕСНО РАЗОБРАТЬСЯ, ЧТОБЫ РАЗЛИЧИТЬ И ПОДДЕРЖАТЬ ПЛОДОТВОРНЫЕ И ЖИВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ, РЕШИТЕЛЬНО ВОССТАВАЯ ПРОТИВ РУТИНЫ И КОСНОСТИ.

## I

Отказываясь от подробных напоминаний о всех поистине гигантских свершениях, открытиях, победах, которыми наполнены наши дни, я хочу обратить внимание лишь на некоторые стороны современной нам жизни. Разве не примечательным является то, что вопрос о духовном облике человека, его сознании, его культуре, его художественном вкусе стал нынче одним из важнейших государственных вопросов, не менее важным, нежели вопрос о материальных благах.

Разве не примечателен факт укрепления во всех сферах нашей жизни, в делах нашей партии ленинского стиля работы, большевистской прямоты и принципиальности, взыскательности и демократизма.

Это предполагает особенно высокую, возросшую ответственность человека перед эпохой, перед народом, перед самим собой. И это связано с характерным для нашего времени расцветом творческой активности человека, широтой его интересов, радостным ощущением полноты жизни, своей необходимости людям и отсюда—ощущением счастья.

Подчеркнем это понятие — счастье, счастливый человек! Вспомним, что долгие, долгие годы искусство тосковало по образу счастливого человека. В поисках его шли по Руси некрасовские мужики, мечтали о счастье, как о недосягаемом небе в алмазах, чеховские герои... Страницы книг были населены бесчисленным множеством страдальцев. К ним, к этим образам привыкли, они стали неотъемлемой частью искусства.

Некоторые наши литераторы уже и в послереволюционные годы пытались поэтизировать образ страдальца — мрачного, надломленного героя. Я позволю себе по этому поводу напомнить удивительную, очень поучительную переписку Горького и К. Федина. Федин писал Горькому, что его, как художника, не интересует жизнь счастливого человека, что его привлекает жизнь больной и забитой клячи. И Горький отвечал со всей страстью, на которую был способен этот художник, отвечал письмом, дышащим гневом. Он писал Федину о том, что русская литература достаточно в свое время поэтизировала образ

страдальца, с удовольствием описывала всяческие страдания. И мы,— писал Горький,— отлично научились страдать. Однако иной раз за лохмотьями страдальцев скрывается здоровое тело лентяя, и нужно не поэтизировать страдание, а ненавидеть его — чтобы уничтожить.

Революционное искусство создало галерею счастливых героев. У них могли быть самые разные, иной раз трагические судьбы, но ведь счастье не исчерпывается понятием благополучия! Беспокойные, счастливые, жизнерадостные — Чапаев, Максим, Соколова и десятки других литературных и кинематографических героев — пришли на смену мрачным безвольным героям эпохи декаданса, кануна революции.

Сегодня эти опустошенные, безрадостные, страдающие, вялые созерцатели жизни прижились в буржуазном киноискусстве с его своеобразной, хотя, если вдуматься, и не новой, эстетикой безобразного, воспеванием уродливого, унижением человека и культом страдания.

Бесчисленные вариации на тему талантливого фильма Ф. Феллини «Сладкая жизнь»— все эти «Кузены», «Милые женщины», «Истина» и другие картины стремятся подчеркнуть в современном человеке начала грубо животные, опустошенность, цинизм. Чем мрачнее — тем лучше. Ну что же, такие фильмы, например, как фильм итальянского режиссера Микельанджело Антониони «Крик» или Лукино Висконти «Рокко и его братья»,— явления закономерные для буржуазного общества, ибо они показывают безнадежный тупик, в который оно зашло. В этом искусстве есть правда жизни, но есть в нем и изрядная доля неприемлемого для нас пессимизма, наивно, с декадентских позиций перетолкованная философия Достоевского. Фильмы эти весьма далеки от социальных устремлений неореализма в эпоху его расцвета, от произведений, наполненных любовью, доверием к человеку, убеждением в силе коллектива.

На международных фестивалях наши фильмы прежде всего завоевывают признание присущим им гуманизмом, чистотой своих идеалов, высокой, жизнеутверждающей правдой. «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Повесть пламенных лет» и ряд других подобных произведений отнюдь не облегченные картинки жизни, а истинно драматические и вместе с тем светлые произведения киноискусства о Человеке и Человеческом.

Ну что же, не будем удивляться разности искусств, ибо это есть результат разности общественного строя, разности идеологий.

В статье товарища Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» говорится: «В современном мире идет ожесточенная борьба двух идеологий — социалистической и буржуазной, и в этой борьбе не может быть нейтральных».

II

Я далека от пессимистического взгляда на современное киноискусство. Я вижу в нем большое и интересное движение, стремление художников, показывая нашу жизнь, активно вмешаться в ее процессы, раскрыть то, что порой еще неприметно для взгляда.

Но при этом все еще нельзя отказаться от мысли, которая обязательно приходит на ум, когда думаешь о фильмах на современную тему: как сделать, чтобы не было резкого, разительного разрыва между утром, когда каждый человек читает свежую газету и перед его мысленным взором, словно на экране, возникает весь мир с его страстями, драмами, победами,— и вечером, когда он смотрит кинокартину, и ему начинает казаться, что в мире почти ничего не произошло. Ведь события, о которых идет речь во многих фильмах, могли бы случиться и двадцать, и тридцать, и даже сорок лет назад...

Не слишком ли часто мы смотрим на экране весьма и весьма неглубокие истории любви и измен, небольших бытовых неурядиц и только?

Подобные картины иной раз очень любопытно рекомендованы в аннотациях, приложенных к тематическим планам. Недавно мне пришлось прочитать в плане Ереванской студии аннотацию, в которой было написано так: «в этом сценарии будут показаны большие радости и маленькие неприятности...»

Естественно, что в эти картины, заранее задуманные как показ «больших радостей и маленьких неприятностей», никак не может вместиться то, что составляет содержание и утренних газет, и всей нашей с вами жизни, то, что происходит вокруг нас ежедневно. Экранное действие, увы, порой ока-

зывается просто чепухой по сравнению с большими масштабами подлинной жизни. А масштаб мышления в киноискусстве подобного рода — удивительно малым! И в этом — главная опасность.

## III

После опубликования известного партийного документа «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» появилось большое количество мобилизующих, призывающих статей, публицистики, посвященной мысли о том, что нужно делом отвечать на требования жизни, создавать произведения, лежащие на главном направлении. И тогда, в те недалекие годы, многие наши творческие работники давали свои обязательства.

И право, очень жаль, что невыполненным оказалось, например, обещание Евг. Габриловича (данное в 1958 году) написать сценарий «Сын коммуниста». Думается, что фильм по этому сценарию был бы одним из важнейших произведений сегодня, в канун XXII съезда, и мы, вероятно, очень гордились бы им, не менее, чем в свое время гордились сценарием и фильмом «Коммунист».

Не сдержала данного слова и сценаристка М. Смирнова. Трудно сказать, что помешало ей окончить сценарий о женщине директоре совхоза, роль которой должна была исполнять Вера Петровна Марецкая. Но если бы эта картина сегодня была на экране — мы бы меньше сетовали на то, что так мало создается у нас произведений на материале жизни колхозного села.

Невыполненных обязательств много. Произошла, видимо, частичная подмена тем и в минувшем, 1960 году на студии «Мосфильм» — среди фильмов на современную тему большинство оказались посвященными бытовым, семейным вопросам, которые, конечно, имеют право на экранную жизнь, но не все и не всегда способны осветить важнейшие стороны, аспекты нашей действительности.

И мне кажется, что напрасно мы боимся прямой злободневности в искусстве, частенько уходим в решение так называемых «вечных вопросов». Это находится в прямом противоречии с традициями русской реалистической литературы. Ведь всем известно, что, например, Достоевский иногда черпал сюжеты своих произведений прямо со страниц газет, из судебной хроники. И видел за скупыми строчками то, что называл «знамением времени». Тургенев считал необходимым точно помечать время, когда происходит действие в его произведениях, ставить дату в начале своих романов.

О сохранении колорита времени, о живых его приметах всегда заботились и Толстой, и Чехов, и Горький.

Почему же у нас события фильма порой как бы вытаскиваются на авансцену, показываются в некоем абстрактном виде, вне времени и пространства, лишаются живой атмосферы? Что этому причина? Чаще всего авторами и постановщиками подобных картин являются не художники, а робкие ремесленники, использующие кочующие схемы сюжетов, отработанные детали.

В лучших картинах этого нет. Более того, эти лучшие картины, поставленные на современные, да и не только на современные темы, — именно прежде всего и отличает то, что может быть названо острым чувством времени, вниманием к жизни, полифоническим решением сюжетов, поиском новой формы.

## IV

В минувшем, 1960 году на киностудии «Мосфильм» было поставлено всего 27 фильмов, из них на темы современности 12. Подавляющее большинство этих картин создавали совсем молодые, начинающие кинорежиссеры. Мне кажется, что самой интересной работой среди этих двенадцати явился фильм «Сережа». Чем хорош «Сережа»? Первое и определяющее — это отличная работа В. Пановой. Рассказ написан в лучших традициях литературы о детях. В этой связи можно вспомнить и о Толстом, и об Аксакове, и о Горьком, о присущем этим художникам внимании к человеку и не к абстрактному «представителю», а к живому, конкретному человеку со своим характером и своей судьбой. Тонкий, изящный стиль, очаровательный юмор. Все это было нелегко перенести на экран. Тем радостнее была победа молодых режиссеров — Г. Данелия и И. Таланкина, оператора А. Ниточкина, композитора Б. Чайковского. Все в этой картине талантливо, свежо, светло и жизнерадостно, хотя, если вдуматься, в ней показаны нелегкие стороны жизни, не простые судьбы.

Стиль, в котором решена картина, я бы назвала лирическим документализмом. Это очень современный стиль. Такие картины, естественно, очень разные по содержанию, как «Судьба человека», «Баллада о солдате»,

«Сережа», не годились бы сегодня в качестве иллюстраций к лекции по кинодраматургии, в которой излагались бы правила построения сюжета, основанные на законах нормативной поэтики.

«Сережа» еще раз убеждает, что движение киноискусства идет в сторону от строго регламентированных сюжетных схем, от так называемой «шахматной драматургии» к многоплановому, широкому показу жизни, к полифоническому решению тем. Главным становится не внешнее сцепление событий и обстоятельств, а внутренняя, «подводная» драматургия мысли, скрепляющая различные части произведения в одно органическое целое.

Любопытно отметить при этом, что персонажи так называемого второго плана становятся рядом с главными, а режиссерский, операторский «прием», как таковой, делается незаметным, ненавязчивым, подчиненным задаче целого.

Является ли это «изобретением» последних лет? Пожалуй что и н е т и д а. Нет — потому что многие черты этого стиля мы найдем уже в драматургии Чехова, а в прозе еще значительно ранее. Да — потому что здесь нет простого повторения. Характерным и очень важным для современного искусства является его стремление к широте охвата явлений жизни, к показу, в отличие, например, от Чехова, не разобщенности человека и мира, людей друг с другом, не узости их взглядов, а единения их, общности, жизнерадостности, уверенности и смелой решительности мироощущения. В современном искусстве, утверждающем преимущество нашего общественного строя, полифоническое сюжетосложение, драматургия мысли и все сопутствующие им особенности приобретают, естественно, качественно новый характер.

## V

В традиции, основной чертой которой является д о в е р и е к ж и з н и, создан был в прошлом году на «Мосфильме» и фильм «Шумный день» по пьесе В. Розова «В поисках радости».

Пьеса уже давно получила у зрителей высокую оценку. Это очень чистое, трогательное и вместе с тем беспощадное по отношению к мещанству произведение.

В этой пьесе Розов в полной мере воплотил свое умение создавать положительный характер, светлый мир молодого человека. С огромной любовью выписывает Розов характерные для подростка прямоту, неумение лгать, ригоризм, даже жестокость от прямоты — ибо дети не умеют смягчать удара! Каждому персонажу в пьесе и в фильме придан свой неповторимый, особый оттенок. И поэтому немудрено, что фильм стал настоящим праздником для актера, дал ему отличные возможности для творчества. Великолепны и Табаков, и Сперантова, и все другие актеры в фильме. Я не случайно говорю «все», ибо в фильме нет «неглавных» персонажей. Каждый показан так, что вы сможете все узнать о нем, почувствовать невысказанное, понять прошлое и увидеть будущее, поэтому каждую роль играть актеру было радостно и интересно.

И все же... все же можно сделать несколько серьезных упреков хорошей картине режиссеров Анатолия Эфроса и Георгия Натансона. По своему конфликту пьеса и фильм отчасти напоминают чеховских «Трех сестер»: в дом вползла мещанка — «шершавое животное», и оно заявило о себе сначало робко, а потом нагло. Но в финале «Трех сестер» при том, что он и многопланов и грустен, есть озаренность внутренним светом, а в финале «Шумного дня» такого света мало. Самое прекрасное, героическое, высокое отдано прошлому — эпохе гражданской войны, символически представленной висящей на стене шашкой. Прекрасное в современной жизни — благородство положительных персонажей, одержанная ими моральная победа над мещанами читается прежде всего, как отсвет старых революционных традиций. А хотелось бы видеть это прекрасное не только в старом, но и в новом, рожденном сегодняшним днем. Тогда и победа над мещанством была бы еще более убедительной.

Режиссеры очень мало воспользовались при решении фильма такими кинематографическими средствами, как крупный план, острый ракурс, резкий смысловой монтаж, деталь, контрасты света и тени. Они сняли фильм как бы одним общим планом, и это обеднило картину. Широкий экран оказался совсем не обязательным, даже где-то помешал создать ощущение глубины кадра. И очень явственно не хватает в фильме г о р о д а. Обязательно должен был быть город, как действующее лицо, как художественный образ, не просто как место действия, как формально снятые пейзажи Москвы.

Все время хочется распахнуть окно в квар-

тире героев и увидеть не торопливо нарисованный задник, а подлинную улицу, живых, сегодняшних людей, почувствовать ритм, темп жизни большого советского города.

Странно, что у нас нет картины, снятой с такой любовью к Москве, с какой, например, голландец Иорис Йвенс снял Париж и Сену. Сотни раз мы видели жизнь Елисейских полей, почти все запомнили площадь Испании в Риме — по французским и итальянским картинам, но даже центральная улица Москвы — улица Горького не привлекла внимания кинематографистов. Москва возникает у нас в удивительно стандартных вставных картинках. В последнее время полюбились набережные, как место для пробегов влюбленных героев... Но Москва— это не только Кремль, Охотный ряд и набережные. В Москву нужно влюбиться, знать ее порой неприметные особенности и уметь показать ее так, чтобы она стала органической частью сюжета.

Жанр, юмор, наблюдательность, увы, почти совсем исчезли из наших картин. И как часто в фильме снимается сюжет, только сюжет!..

Этот упрек можно отнести ко многим фильмам, но не к фильму К. Воинова и А. Рекемчука «Время летних отпусков». Немаловажное достоинство этого произведения как раз состоит в широте наблюдений над жизнью, в непредвзятости авторской позиции, в свободном строении сюжета. Ни в одной из своих картин К. Воинов не вытаскивает сюжет на авансцену, как это, к сожалению, делают еще многие режиссеры, а погружает его в подробно разработанный второй план. И поэтому Воинов, пришедший в кино из театра, куда кинематографичнее в наше время, нежели многие кинематографисты «от рождения», работающие давно, но по-старинке, снимающие в фильме только фабулу, только события, торопливо минуя авторские комментарии, размышления, второй план.

Уже с самого начала фильма «Время летних отпусков» предопределяется почти документальная манера рассказа. Автор сознательно отказывается от внешних эффектов, от всего броского, яркого, принимая за основу спокойный и простой документальный стиль, показывающий небольшой отрезок обыкновенной жизни обыкновенных людей, когда кажется, что ничего особенного и случиться не может.

В центре фильма серьезная и важная тема. Она читается так: в далеком поселке живет молодая женщина — геолог; живет, как с завязанными глазами, не вдаваясь в анализ смысла происходящего. Принимает любовь женатого человека, мирится с тем, что нефтепромысел работает плохо, ни с кем не дружит, почти никого из окружающих не знает. Живет по инерции. А потом все меняется. Ее временно назначают начальником промысла. И вместе с появлением чувства ответственности происходит как бы пробуждение человека. Героиня открывает и себя и окружающих, находит смысл и радость в работе. В душе человека происходит перелом. И не существенно, что Светлана Панышко (ее роль отлично, с большим внутренним тактом исполняет Р. Куркина) не остается начальником, что ее сменяет другой человек. У меня по этому поводу не остается грусти, как у критика К. Парамоновой. Мы уж очень любим ставить точки над «и», раздавать в финале картин «всем сестрам по серьгам», не доверяя зрителю, мы торопимся венчать добродетель и наказывать порок — сразу же, на экране. Право же, это иной раз наивно. Важно, что героиня фильма уже не сможет жить по-прежнему, что она стала иной, что произошла в ее душе полная переоценка ценностей.

Все это так. Меня тревожит в фильме другое. Трудно не согласиться с документальной и простой манерой фильма. Но разве тогда, когда Светлане стало интересно и работать и жить, не должен был вокруг нее измениться мир? Почему же он остался таким же безрадостным, лишенным поэтичности? Тоска жила в поселке и на шахте. Потому что так видела все вокруг героиня. Но вот, после сцены общего собрания, когда Светлана доложила о своем новаторском плане и получила полную поддержку народа — разве с этого переломного момента не должно было все как бы измениться?

Почему же радость и свет остались по-прежнему так же далеки от героини, как показанные на экране телевизора индийские слоны?

Взгляда вдаль, лирической взволнованности не хватает картине «Время летних отпусков». В ней таится опасность эстетизации нарочито приниженного. Глаз режиссера замечает главным образом некрасивое в человеке и окружающей жизни. Почему? Из боязни показаться выспренним? Из боязни

впасть в декламацию? Но это напрасно. Повесть Рекемчука не дает никаких оснований для этого, она очень правдива и лишена всякого шаблонного, фальшивого пафоса. А красота и радость запросто существуют в жизни. И не всегда следует прятать их в оболочку уродливого, приниженного, чтобы не прослыть лакировщиком.

VI

Сценарий «Алешкина любовь» был напечатан в нашем журнале. Он вызвал широкие отклики. Его автор Б. Метальников получил десятки писем. Многие из них мы опубликовали, напечатан был и ответ драматурга. Читатели выражали тревогу — их беспокоила неполнота обрисовки многих образов в сценарии. Ну что же, забегая вперед, скажем, что они были правы. Этот недостаток остался ощутимым и в фильме.

В нем, как и в сценарии, воплощена хорошая тема — о любви, оказывающей огромное очищающее влияние не только на любящих, но и на окружающих. Пошлость, грубость отступают перед настоящей любовью. В фильме правдиво показана атмосфера действия: степь, ковыль, палатки в степи, пыльные проселочные дороги, грузовик, перевозящий с места на место маленькую партию изыскателей. Железнодорожные пути, переезд и беленький домик путевого обходчика... Все это хорошо. И широкий экран здесь не является лишним, как в фильме «Шумный день». Напротив того, получился хороший эффект от соотношения масштабов камерной истории и больших степных просторов, где эта история разыгралась.

Но в фильме, как и в сценарии, мешает неполнота, условность характеристик героев. Ни одной деталью, ни одной репликой не намекнул нам автор, кто эти люди: Илья, Лиза, Аркадий, Женя, геолог, любующийся степью, начальник поисковой партии. И поэтому актерам нечего было играть в фильме, они вынуждены были не создавать живые характеры, а выражать лишь некое однообразное отношение к Алешке и его любви, поначалу фильма грубое, потом изменившееся.

По сравнению со сценарием иными стали в фильме центральные герои — Алешка и Зинка.

Сценарный Алешка был моложе и интеллигентнее. Думается, что у него не было выкрашенных перекисью волос. У него были тревожившие многих читателей сценария черты своеобразного «непротивленчества» и подчеркнутая физическая слабость. У Алешки в исполнении Л. Быкова «непротивленчества» нет, появился юмор, но вместе с тем исчезли наивность подростка, обаяние юности. И поэтому того, о чем рассказано в фильме об этом новом Алешке, уже недостаточно, ибо у такого юноши должна быть более серьезная биография.

Актриса А. Завьялова в роли Зинки — бесспорно удачный выбор. Но и здесь внесенные по сравнению со сценарием изменения настораживают. Мне понятно, что режиссеры стремились избежать уже приевшейся после «Иркутской истории» краски в обрисовке «сомнительного» поведения героини. Но, исключив дурное и тягостное в прошлом Зинки, авторы заменили это лишь ее гордостью и своенравием. Тогда осталось непонятным, почему же чистая и хорошая, своенравная и гордая Зинка не может поверить в чистую и хорошую Алешкину любовь? В сценарии это объяснялось тем, что Зинка этой чистой любви не знала. К ней было у окружающих — по ее вине — крайне неуважительное отношение.

В фильме же наоборот — Зинка, гордая недотрога, противостоит остальным, а они почему-то относятся к ней все так же грубо и неуважительно.

Нелегко ставить такой сценарий, как «Алешкина любовь»! Его постановщики молодые режиссеры С. Туманов и Г. Щукин много преуспели в частностях, в показе атмосферы, но не победили полностью в изображении людей, в раскрытии характеров. Может быть, им следовало сохранить в фильме форму рассказа от первого лица? Ведь тогда в известной мере была бы оправдана условность, недоговоренность, неполнота обрисовки образов.

VII

Мы часто оказываемся вынужденными отмечать эту неполноту, пунктирность в обрисовке персонажей и в фильмах совсем иного характера. Я имею в виду фильмы, в которых воплощена тенденция к обобщению, в которых масштаб как бы заявлен сразу.

К такого рода фильмам относится, например, «Ровесник века» режиссера С. Самсонова по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. Этот фильм смело берет, может быть, самую

главную тему нашего времени. Он претендует на создание обобщенного образа времени и образа современника. Что и говорить — нелегкая и почетная задача!

Иван Ермаков. Его жизнь, его деятельность, его время. Годы — 1917, 1930, 1941, 1945 — и наши дни. Вот очертания фильма. Все взято в нем крупным планом. Широкий экран, цвет — все подчеркивает масштаб. Есть ряд очень хороших сцен — спуск с конвейера первого грузовика с наивной и гордой надписью «Я первый, за мной миллионы». И романтика 30-х годов, и напряженный драматизм военных лет, и красота и радость труда в наше время — все это в фильме дано в концентрированной форме. Это и интересно и смело. Но мне кажется, что полной удачи в таком обобщенном рассказе можно достичь лишь тогда, когда есть в нем опора на человека, на главного героя, на его образ-характер. Но как раз в «Ровеснике века» Ермаков не имеет сколько-нибудь индивидуального характера. В нем подчеркнуты лишь те черты, которые роднят его с другими героями подобного плана, с известными героями Л. Леонова, В. Катаева, Н. Погодина, Ф. Гладкова.

А нам хотелось бы знать, что отличает Ермакова от всех прочих, пусть и хороших героев. Мы бы хотели видеть его поближе, вглядеться в выражение глаз, увидеть характерный жест, мимику, услышать его особый говор, любимые выражения... Словом, мы хотели бы увидеть вполне и безусловно живого человека, о котором можно узнать нечто гораздо большее, нежели то, что он отличный работник и настоящий вожак производства.

И если бы Ермаков был написан и сыгран вот так, в таких живых подробностях, в неповторимых индивидуальных красках, он мог бы стать в один ряд с такими героями, как Шахов, Максим, Чапаев.

Но такой, каким мы его видим на экране, он в ряд с этими героями не встает, сравнения с ними не выдерживает. Так в картине, задуманной интересно и масштабно, слабым оказалось ее главное звено — образ героя.

К числу произведений, ориентирующихся на романтическую, приподнятую интонацию, можно было бы отнести и фильм «Трижды воскресший», поставленный режиссером Л. Гайдаем по сценарию А. Галича. Однако с грустью приходится констатировать, что это совсем неполучившееся романтическое произведение. В его неудаче полезно разобраться.

В основу сценария и фильма была положена мысль о преемственности поколений, о трех эпохах жизни небольшого речного парохода «Орленок». Сама по себе эта мысль интересна, да и образ старого полузабытого «Орленка» настраивает сразу на поэтический лад, заставляет чего-то ожидать. Но тут же возникает и первое сомнение и возражение. Авторы, рассказывая о судьбе «Орленка», как бы утверждают — вот была полная героики и романтики эпоха гражданской войны — какие тогда были люди, какие творились дела! Немало истинно героического было и в годы Отечественной войны. Свидетелем многих поразительных подвигов и многих страданий был «Орленок» в то время. А в наши дни исчезла из жизни романтика, она осталась уделом детей и тех взрослых, которые хотят играть в детей! И это очень грустно! Вот так читается авторская мысль в фильме «Трижды воскресший». И очень неприятно смотреть, как взрослые на экране ребячатся, играют в «тайну» и романтику, которых нет! Понятны добрые намерения авторов—защитить, отстоять романтическое начало в современной жизни, но уж очень все на экране надуманно. И почему кажется авторам наша сегодняшняя жизнь уж такой тусклой и неинтересной, что только прошлое может озарять ее романтическим светом? Откуда этот упрек современности? И не подвел ли авторов самый сюжет произведения, построенный на одну сразу заданную тему, без каких-либо отступлений и комментариев, без разработки взаимоотношений между персонажами, без показа атмосферы жизни?

Фильм безнадежно скучен. С первых же кадров зритель догадывается, что старый пароход починят, бюрократы будут посрамлены, напрасно ссорившиеся герои помирятся, и авторы, с пафосом напомнив об отличных традициях, о преемственности поколений, закончат фильм бодрой песней и сентенцией на тему о том, что жизнь продолжается...

Фильм скучен. Разве это не тревожный сигнал? Почему так мало заботятся авторы о том, чтобы было интересно смотреть их произведения? Разве можно полностью пренебрегать занимательностью, а потом удивляться и негодовать, почему якобы невежественные зрители, обладающие дурным худо-

жественным вкусом, предпочитают «Графа Монте-Кристо»? И будут предпочитать, потому что надеются найти в фильме захватывающие дух приключения, которые содержатся в романе Дюма!

Немало художественных достоинств у фильма «Ловцы губок», поставленного молодым режиссером М. Захариасом по сценарию Г. Севастикоглу. Очень хорошо, как-то необыкновенно чисто, прозрачно и выразительно все его изобразительное решение (оператор Г. Егиазаров). Крупные планы — портреты героев — сняты в фильме с подлинно высоким мастерством. Влажный блеск глаз, красота и скульптурная четкость фигур, рисующихся на фоне неба и моря,— во всем этом самый высокий класс.

И вместе с тем фильм смотреть тягостно. С самого начала вам говорят — смотрите, перед вами красивый, но несчастный молодой человек, бедняга должен обязательно погибнуть в морской пучине. Проклятые эксплуататоры доведут его сначала до паралича, а затем до самоубийства. У вас сжимается сердце — от чувства безнадежности, и вы со страхом смотрите на экран, думая, что вот сейчас или минутой позже этот цветущий красавец-юноша превратится в паралитика, а потом погибнет.

Я думаю, что так можно строить сюжет небольшого рассказа или короткометражного фильма. Но растягивать ожидание гибели героя на полнометражный фильм нет никакого резона. Я за то, что можно было бы назвать «широким сюжетосложением». Мне бы хотелось, чтобы было как в жизни,— чтобы горе, трагедия стояли рядом с радостью, юмором, светом, жизнью. Так делал Шекспир повсюду — в «Ромео и Джульетте», в «Гамлете»... Заданные, на одну тему написанные вещи очень трудно смотреть, а право же не мешает думать о зрителе. Ему не должно быть в кинотеатре ни скучно, ни тягостно.

## VIII

Долгие годы, со времен немого кино, кинематографисты не обращались к антирелигиозной теме. А ведь религия еще продолжает улавливать слабые души. Не замечать этого нельзя. Опасность не изжита.

В 1960 году на «Мосфильме» были поставлены две картины на антирелигиозную тему. Их целью было взбудоражить зрителя. Растревожить его.

Фильм «Чудотворная» поставил режиссер В. Скуйбин по сценарию В. Тендрякова. Очень хорошо, что этот талантливый писатель привлечен в кино. Это писатель суровый и требовательный, в полную меру гражданственный в решаемых им конфликтах. Именно в такой острой, почти публицистической манере и написаны им такие вещи, как «Не ко двору», «Тугой узел», «Ухабы», «Чудотворная». Однако за полным отсутствием умилительных интонаций скрывается горячая любовь к людям, стремление предостеречь от ошибок, преподать суровый урок. Именно отсюда и острота конфликтов, которые писатель не всегда и не целиком разрешает в финалах своих произведений, заботясь прежде всего не о героях рассказов, а о читателях.

Так написана и «Чудотворная». По этому рассказу режиссером В. Скуйбиным поставлен интересный, зрелый фильм, в котором полностью сохранена публицистическая интонация и острота литературного первоисточника.

Приемом резкого контраста света и тьмы, сцен светлых, рассказывающих об обычной жизни, и сцен темных, душных, где происходят злые, тайные дела, где укрываются паучьи гнезда фанатиков, режиссер добивается чувства тревоги у зрителей. А это и есть главная цель и писателя и режиссера. Растревожить — значит обратить внимание, указать на опасность, предостеречь человека!

Но... Для произведений подобного рода наряду с публицистичностью, с остротой конфликта, необходима еще и философичность.

Ведь за рассказом о случае с мальчиком, нашедшим икону, возникает возможность и необходимость философского спора с религиозными убеждениями, порождающими лицемерную, рабскую покорность, ханжеское смирение, унижение свободного человеческого достоинства.

И жаль, что в фильме, по сравнению с рассказом, оказались резко сокращенными споры учительницы и попа. Здесь лежал идейный центр рассказа. Жаль также, что в сокращенном виде предстали в фильме и некоторые образы. Например, образ Варвары. Жаль, что не нашлось более резкого осуждения равнодушных людей вроде председателя колхоза. Грех равнодушия, может быть, самое нетерпимое зло в жизни, потому что в результате равнодушия может возникнуть

самое большое горе — одиночество человека, подорванной окажется вера в людей, в добро, в счастье.

Я сделала бы фильму «Чудотворная» и еще один упрек. Мне кажется, что фильм растянут. Произведение, рассказывающее об одном случае, построенное на одну тему, должно быть компактнее, короче.

Но как бы там ни было, при всех недостатках «Чудотворная» в киноискусстве 1960 года — явление отрадное, нужное, достигающее своей главной цели.

На эту же острую, антирелигиозную тему сделан был на студии и еще один фильм— «Тучи над Борском» режиссера В. Ордынского по сценарию С. Лунгина и И. Нусинова. В этой картине есть бесспорные достоинства. Отлично играет девочку-школьницу актриса И. Гулая, сильно и смело показаны в фильме сектанты. Их фальшивая внимательность к людям, их тонкие, коварные способы улавливания душ. Желая осудить не только самих сектантов, но и те стороны и явления нашей жизни, которые вольно или невольно помогают сектантам в их темных делах, авторы удивительно односторонне показали жизнь советских людей. Только недалекость, нечуткость, бюрократизм и сухая деловитость! Почти никакого внимания к товарищу, холодное равнодушие, казенность.

Заострение конфликта может и должно иметь место в киноискусстве. Однако еще больше, нежели в фильме «Чудотворная», в фильме «Тучи над Борском» не хватает философского обобщения. Не хватает страстного, глубокого, умного спора с религией, спора такого плана, как, например, у Горького, когда в пьесе «На дне» он сталкивал Сатина и Луку или в «Егоре Булычове» Егора и отца Павлина.

И если бы такой спор, спор с позиций нашего времени, нашей современной науки и морали был в картине «Тучи над Борском», тогда случай с девочкой, едва не погубленной фанатиками-сектантами, приобрел бы гораздо большее значение и большую современность.

## IX

Есть и еще одна группа картин, пожалуй, самая многочисленная в продукции «Мосфильма». Картины о быте и нравах, рассказы о жизни простых людей, рассказы без претензий... Это са́мый распространенный вид зрелища и в кино и в театре. В планах и аннотациях фильмы и пьесы такого рода выглядят иной раз очень пышно. Что-нибудь вроде «проблемы нравственного облика современника», «борьба с пережитками» и т. д. Но не верьте аннотациям. Никаких проблем в этих произведениях нет, все в них гораздо проще, беднее.

В картине совсем молодого режиссера Искры Бабич «Первое свидание» (по сценарию Т. Сытиной) сделана попытка показать поэзию будней. Интересно, многообещающе начало фильма. Оно сделано прямо-таки в довженковских традициях: в лодке, которую несут на руках, — молодые супруги; цветы, венки, музыка. Все это настраивает на поэтический лад. Ну, а затем поэзия исчезает. Супруги все время ссорятся по пустякам.

Например, жена хочет обязательно в воскресенье ехать с буфетом, где она работает, за город, а мужу (эгоисту) хочется, чтобы они были в воскресенье вместе и пошли к его родителям.

Ссоры следуют одна за другой... В картине «Первое свидание» все очень достоверно — молодые супруги ищут комнату, едят, встречают каких-то чудаков, целуются, ссорятся. Все это показано очень достоверно, но и все совершенно необязательно. Ведь есть, например, абсолютная необходимость в том, чтобы Гуров встретил Анну Сергеевну именно на набережной в Ялте, есть строгая обязательность в том, чтобы Нехлюдов был помещиком и присяжным в суде, где судили Катюшу, чтобы Родион Раскольников был студентом и жил на чердаке... Но почему Алеша — водолаз, а Катюша—буфетчица, почему они живут в этом городе, а не в другом,—все это непонятно и не имеет художественного смысла. Так же непонятно и не логично в картине «Первое свидание» и то, что происходит вокруг пьяницы Смурова. Почему все окружающие с ним так носятся? Вероятно, чтобы не дать ему почувствовать ответственность перед людьми за свои поступки. Не слишком ли это сентиментальная и старомодная философия — ах, бедненький, ах, пьяненький, как ему тяжело, давайте ему поможем!..

И как можно эту, с позволения сказать, «философию» иждивенчества сочетать с понятием великой ответственности каждого человека перед людьми и перед самим собой?

Что уж так авторы хлопочут, чтобы перевоспитать человека на экране, устроить ему к финалу картины непременно счастливую судьбу. Ведь иной раз, с воспитательной точки зрения, куда как полезнее было бы оставить такого героя-пьяницу у разбитого корыта, чтобы преподать суровый урок тем, кто не хочет чувствовать ответственности за свои поступки.

Я сурово говорю о «Первом свидании», потому что его авторы—талантливые люди, которых хочется уберечь от «реализма на подножном корму». Ведь кинодраматург Т. Сытина в своей предыдущей работе — комедии «Неподдающиеся»—показала умное и тонкое мастерство, создав чудесные, светлые образы наших молодых современников.

В одном ряду с «Первым свиданием» находится и фильм «Яша Топорков», поставленный режиссером Е. Кареловым по сценарию Галины и Льва Кокиных.

Странная эта картина. В ее основе — случай, годный более для фельетона, нежели для фильма. К этому случаю подогнаны разные бытовые истории, рассказывающие о любви мещанской и любви настоящей, не мещанской. Кто прав, кто виноват — все это становится ясным и понятным сразу. И вы сидите, зная с первого кадра, что хороший, лишь слегка заблудившийся Яша скоро перевоспитается, нечестный мастер понесет заслуженную кару, случай со срезанной площадкой будет распутан и во всем этом неожиданностью является лишь финальный пробег героя по рельсам и вдруг возникшее желание у мастера толкнуть героя под поезд, желание впрочем быстро прошедшее...

Из опыта постановки «Яши Топоркова» хотелось бы извлечь еще урок в отношении языка. Нельзя мириться с примитивностью диалогов, с заикающейся, убогой речью героев, сплошь состоящей из словечек: «ну ладно», «ну вот», «ну знаю», «привет», «ладно», «пошли», «здорово» и т. д.

О языке в сценариях и фильмах назрел самый серьезный разговор.

X

Каков же итог работы «Мосфильма» в течение года? И какой из этого можно извлечь урок на будущее?

Сначала маленький, практический: не будем обманывать себя в тематических планах и аннотациях, не будем выдавать сюжеты и проблемы малые за сюжеты и проблемы грандиозные. Будем бережнее относиться к словам, чтобы слова не потеряли цену. Поддержим всех, кто работает над современной темой и ищет ее наиболее острое, современное решение. И посоветуем им также искать и находить красоту и поэзию в окружающей жизни, смотреть на нее прямо, без сентиментальности и сюсюкания, не принижая человека, не снимая с него ответственности за свои поступки. Посоветуем больше доверять зрителю, которому ничего не надо разжевывать, подслащивая финалы произведений розовым сиропом благополучия. В искусстве интересны прежде всего глубокие мысли и чувства, умение художника увидеть в жизни движение вперед, рождение нового, радость труда и творчества, вне которых не живет советский человек.

«Мосфильм» в 1960 году сделал 12 картин на современные темы, а всего этой студией было выпущено 27 фильмов. Хотелось, чтобы в итоге 1961 года соотношение было иным, в пользу тем современности и чтобы рядом с молодыми творческими работниками, имена которых появились на экранах, в работу над современной темой включились и мастера старшего поколения.

●

В одной статье невозможно было дать исчерпывающий анализ всех картин киностудии «Мосфильм» 1960 года, посвященных темам современности. Мне пришлось говорить лишь о наметившихся характерных тенденциях в решении конфликтов, о различных способах организации сюжетов, об образах героев и атмосфере жизни... За пределами статьи осталась еще тьма вопросов. Здесь изобразительное решение, музыка, отдельные актерские работы...

И обо всем этом необходимо думать, радуясь каждому успеху, огорчаясь каждой неудачей, боясь пропустить рождение истинно нового и талантливого явления киноискусства. И не брюзжать, ни в коем случае не брюзжать...

Чтобы вдруг не оказаться в положении одного недоброй памяти критика начала XIX века, который, прочитав седьмую главу «Евгения Онегина», возопил, что в ней нет ни мыслей, ни чувствований, полное падение — ,,Chute complete‘‘...

И вот, когда статья была уже написана, появился фильм «Чистое небо», поставленный Г. Чухраем по сценарию Д. Храбровицкого, — и я не могла не продолжить статью! Такой глубоко серьезной, поразительной по мастерству и масштабу мыслей оказалась эта новая картина, выпущенная «Мосфильмом».

С подлинным триумфом продолжает свое шествие по экранам мира отмеченная высшей наградой «Баллада о солдате». Теперь рядом с ней, но не похожий ни на нее, ни на первую картину Г. Чухрая, встает фильм «Чистое небо». Впрочем, эти разные, очень разные фильмы имеют и нечто общее. Их связывает единство взгляда на мир и человека, их связывает характерный для режиссера стиль, являющийся как бы сплавом реализма и романтики. Стиль совершенно свободный и своеобразный, лишенный всякой подражательности. Чтобы понять его, почувствовать, «увидеть», напомню лишь один из эпизодов «Чистого неба».

...Саша Львова получила известие от отца о том, что его эшелон, отправляющийся на фронт, возможно, пройдет и остановится на товарной станции. Холодное, снежное утро. Все кругом какое-то пасмурно-голубое. Когда закутанная в платок, одетая в ватную телогрейку и старые валенки, Саша прибегает на станцию, там уже собралась толпа женщин. Старые и молодые, бедно одетые, они с тревогой и надеждой всматриваются вдаль, откуда должен показаться поезд. Мороз сковал землю, ноги стынут даже в валенках. Вот одна из женщин достает зеркальце и поправляет волосы. Это ведь так по-женски — всегда желать нравиться! Зеркальце переходит из рук в руки. Последней в него смотрится совсем пожилая женщина... Они ждут их. Своих мужей, отцов, женихов, сыновей, братьев. Женщины ждут с надеждой, верой, любовью ушедших воевать мужчин.

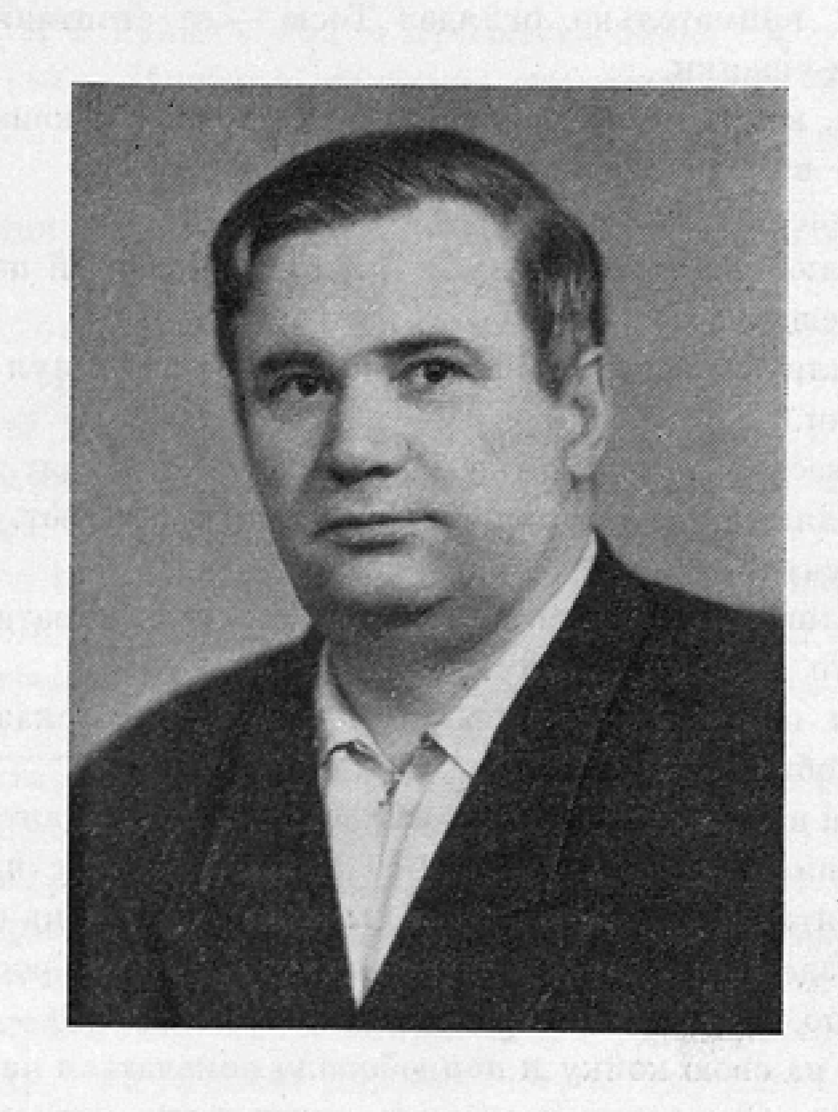
И вдруг все они разом рванулись вперед! Показался поезд. Он идет быстро, очень быстро. Сначала еще можно видеть паровоз, вагоны, мелькающие, сливающиеся в одно лица. Потом уже ничего нельзя увидеть. Только мелькание, только движение. Можно услышать только стук колес, свист ветра, музыку движения. И женский крик, полный отчаяния, вырвавшийся как бы из одной груди... Женские лица, снятые в острых и разных ракурсах, выражающие ужас, горе, смятение... Поезд не остановился, затих стук колес, свист ветра, умолкла музыка. На платформе немая, усталая толпа женщин, сквозь которую пробирается к краю растерянная, грустная Саша, так и не увидевшая отца, не отдавшая ему бережно хранимую еще со счастливых довоенных лет банку варенья! От быта к романтике, от обычного к трагедийному и высокому и снова к простому ведет нас эта поразительная сцена.

«Чистое небо», помимо рассказа о человеке в дни войны, говорит еще и о том, с какими трудностями пришлось столкнуться герою в первые послевоенные годы, какие моральные испытания он перенес.

Но никакие превратности личной судьбы не смогли поколебать той глубокой веры в дело народа, дело партии, той веры, которая является одной из главных черт характера советского человека.

Большое и радостное событие для всего нашего искусства — появление картины такого масштаба, как «Чистое небо». Еще и еще раз подкрепляют такие произведения уверенность, что искусство наше набрало сейчас большие силы и смело идет вперед широким фронтом. И в этом движении рядом стоят такие разные фильмы — и те, о которых речь шла выше, и «Чистое небо», и «Повесть пламенных лет», и «Евдокия» (о которой я не говорила, так как она поставлена студией имени М. Горького), и многие другие.

И теперь, наконец, я заканчиваю статью, но не точкой, а запятой, так как вместе со всеми жду, что́ принесет нам завтра, в которое хочется вмешаться.



Борис БЕДНЫЙ

# ДЕВЧАТА

## ДЕВЧАТА ЗНАКОМЯТСЯ С ТОСЕЙ

По улице лесного поселка, между высокими сугробами, торопливо шагала маленькая девчушка Тося с баулом в руке, поспешая за длинноногим комендантом. В военизированной одежде молодцеватого коменданта встретилось несколько родов войск: на нем — кавалерийские бриджи, морской китель и фуражка с голубым летным околышем.

Стараясь не отстать от коменданта, торжественно шествующего с одеялом и простынями под мышкой, Тося вертела головой, на ходу разглядывая поселок. Пронзительно визжала циркульная пила на шпалорезке. На складе у излучины реки разгружали состав бревен, привезенный из лесу паровозиком-кукушкой. Высокие штабеля выстроились на берегу в ожидании весны.

— А подушки своей у тебя нету?— с надеждой в голосе обратился к Тосе комендант.— Тумбочек у нас хоть завались, а по части подушек бедствуем...

— Что же мне теперь, спать на тумбочке?— воинственно спросила Тося.

Сценарий иллюстрирован эскизами художника И. Шретер и кадрами первых съемок.

Комендант внимательно оглядел Тосю — от стоптанных туфлишек до мальчишеской шапки-ушанки.

— Это что, все твои вещи?— поинтересовался он, кивнув на баул.

— Все...— виновато ответила Тося.

— Тоже мне, приезжают!

Тося самолюбиво закусила губу и вскинула острый подбородок.

— Не в вещах счастье!

Они подошли к женскому общежитию. Комендант ткнул кулаком в сторону укромной завалинки.

— А это место «Камчаткой» у нас называется. Сидят тут некоторые по вечерам! Посидят-посидят, а потом и комнату отдельную требуют. А комнат свободных у нас нету, ты это учти!

Тося боязливо покосилась на «Камчатку», сухо ответила:

— Мне это без надобности.

— Все вы поначалу так говорите!— умудренно сказал комендант, вспрыгивая на крыльцо общежития.

Они вошли в темный, мрачноватый коридор. Комендант распахнул дальнюю дверь. Тося переступила порог комнаты и с любопытством огляделась. Вдоль бревенчатых стен стояло пять коек; четыре из них были застланы, а на пятой лежал тощий матрац. Комендант издали хорошо натренированной рукой бросил на матрац принесенные с собой одеяло и простыни, приказал: «Располагайся!»— и вышел.

Тося села на свою койку и попробовала покачаться на пружинах, но у нее ничего не получилось. Она заинтересованно приподняла матрац и увидела под ним доски, лежащие на ржавых железных прутьях.

Быстро и умело, с удовольствием человека, уставшего от безделья в долгих дорожных мытарствах, Тося застелила койку. Несмотря на зеленую ее молодость, заметно, что Тося давно уже привыкла к самостоятельности и всюду, куда бы ни забросила ее судьба, чувствует себя как дома. Потом она не спеша обошла комнату, обстоятельно знакомясь с новым своим местожительством.

Неказист уют девичьего общежития в глухом лесном поселке! Между койками стояли унылые казенные тумбочки. Были еще в комнате стол, разнокалиберные стулья и табуретки, старый бельевой шкаф со скрипучей дверцей, жестяной умывальник. Осталось еще упомянуть про громкоговоритель и часы-ходики с крупной гайкой неизвестного происхождения, привязанной для тяжести к гирьке,— вот и все, чем комендант снабдил своих подопечных.

Все койки по воле того же коменданта были застланы одинаковыми одеялами, а тумбочки выкрашены в угрюмый практичный цвет. Но, несмотря на это однообразие, каждая койка имела все же свое лицо, отличное от других. Привычки и склонности девчат, живущих в этой комнате, боролись с казарменной обезличкой, которую пытался установить комендант.

Можно было безошибочно определить, что одна из девчат любила читать и читала, кажется, все больше лежа: рядом с тумбочкой, заваленной книгами, койка прогнулась желобом и видом своим сильно смахивала на гамак. Другая была склонна к домоводству и рукоделию, а третья очень заботилась о поддержании своей красоты. По-солдатски суров и непритязателен был весь угол комнаты возле четвертой койки; не было здесь ничего о т с е б я, своей добавки к казенному уюту.

Тося переходила от койки к койке с видом путешественника, углубляющегося в дебри неисследованного края. Книги и журналы она оставила без внимания, а в большое зеркало возле третьей койки заглянула и перенюхала все флаконы, стоящие на тумбочке.

За этим занятием и застал ее военизированный комендант, неслышно выросший на пороге.

— Держи!— крикнул он, бросая Тосе подушку.— Выход на работу в семь ноль-ноль, столовая — с шести. Привет!

Комендант помахал рукой перед своим носом и захлопнул дверь.

В простенке за печкой Тося нашла сухие дрова. Недолго думая, она затопила печь и поставила на плиту чайник. Тося наливала в чайник воду из ведра, когда дверь самую малость приоткрылась и в комнату бочком проскользнул пожилой дяденька с добрым морщинистым лицом. В руке он держал авоську, из которой высовывался русалочий хвост крупной трески и воинственно торчали макаронины.

— Здрасьте, —сказала Тося.

Дяденька молча, как старый знакомый, кивнул Тосе, прошел в «солдатский» угол комнаты и стал перекладывать содержимое авоськи в тумбочку. Тося долила чайник и набила топку дровами, искоса поглядывая на непонятного человека.

Незнакомец вынул из кармана пакет, бережно освободил его от множества оберток — и мы вместе с Тосей увидели одну из тех сусальных картинок, что продаются на рынках на потребу неискушенному вкусу и против которых мужественно воюет «Литературная газета». Из другого кармана дяденька достал гвоздик, вколотил его гаечным ключом в стену над суровой койкой и повесил картинку.

— Не криво?— спросил он у Тоси.

— В самый раз.

— Откуда будешь?

— Воронежская я...

— Залетела!

Дяденька извлек из неистощимых своих карманов письмо и положил его на койку-гамак. На прощание он полюбовался картинкой, объяснил Тосе: «Сюрприз!»— и выскользнул бочком из комнаты, тихонько прикрыв за собой дверь.

Готовясь к чаепитию, Тося вынула из баула помятую жестяную кружку, полумесяц зачерствевшего в дороге бублика и надкусанную конфету «Мишка на севере». Конфету Тося сразу же сунула в рот и с новой энергией принялась рыться в утробе своего баула, но больше ничего съестного там не нашла. Она оставила баул в покое и с решительным видом стала обследовать чужие тумбочки, выставляя на стол все, что ей приглянулось. Вскоре весь угол стола возле Тосиной кружки был заставлен снедью.

Закипел чайник. Тося щедрой щепотью кинула в него чужую заварку, горделиво оглядела стол и села чаевничать. Она сунула в кружку большущий кусок сахара, отхватила от булки румяную горбушку, намазала ее толстым слоем масла, густо нашлепала сверху варенья, и только поднесла заманчивый бутерброд ко рту, как в коридоре послышался топот ног и в комнату вошли живущие здесь девчата: Вера, Катя, Анфиса и немного позже Надя с охапкой дров. Они сгрудились у порога, во все глаза расматривая незнакомую девчонку, восседающую за столом и уничтожающую их припасы.

— Ты что тут делаешь?— спросила Катя, сильная, ловкая девушка, красивая не так лицом, как всей своей рабочей статью, которую не скрадывал даже мешковатый ватник.

— Чай пью...— ответила Тося и отхлебнула из кружки, показывая непонятливым девчатам, как люди пьют чай.

— Да откуда ты взялась?

Тося неохотно отвела целехонький бутерброд ото рта и сердито ткнула им в сторону своей койки.

— Всю жизнь о такой соседке мечтала!— насмешливо сказала Анфиса.— Это кто же тебя научил по чужим тумбочкам лазить?

Анфиса работала телефонисткой на коммутаторе, одевалась лучше всех в комнате и была красива той броской красотой, которая сразу же приковывала внимание.

— Так ведь вас же никого не было,— оправдывалась Тося, не чувствуя себя ни капли виноватой.— А у меня сахар кончился! Мы в детдоме так жили: все общее...

Анфиса взяла со стола банку с вареньем, спрятала в свою тумбочку и заодно уж вытащила из-под койки чемодан, проверила, цел ли замок. Тося вскочила с табуретки, со стуком поставила кружку на стол, расплескивая чай:

— Девчата, да вы что?!

Она схватила баул и вытряхнула на стол все его содержимое: свернутое в жгут полотенце, мыльницу, зубную щетку, немудрящее свое бельишко, одну варежку, разномастные пуговицы, круглое треснутое зеркальце, крупную дешевую брошку и пачку фотографий киноактрис, перевязанную ленточкой.

— Вот! Пользуйтесь!

— Богато живешь!— фыркнула Анфиса.

— Пользуйтесь!—взвизгнула смешливая Катя, хватаясь за живот.—Ну и комик!

— Хватит вам, совсем девчонку затуркали,— остановила подруг Вера, снимая с плеча кирзовую полевую сумку.— На работу устроилась?

— Определилась!— с гордостью ответила Тося.— Поваром...

Катя снова взвизгнула:

— Повар! Гляньте, люди добрые!

— Эта наготовит!— подхватила Анфиса.— Подтянет у ребят животики!

— Будет вам,— приструнила девчат Вера и спросила у Тоси:— Ты хоть стряпала когда-нибудь?

— Приходилось. Я вообще способная...

Хмурая Надя не обращала на Тосю никакого внимания. Она лишь спросила у нее, заметив картинку над своей койкой:

— Ксан Ксаныч приходил?

— Был тут один старичок...

Катя шикнула на Тосю и толкнула ее в бок. Тося потерла пострадавший бок и спросила густым шепотом:

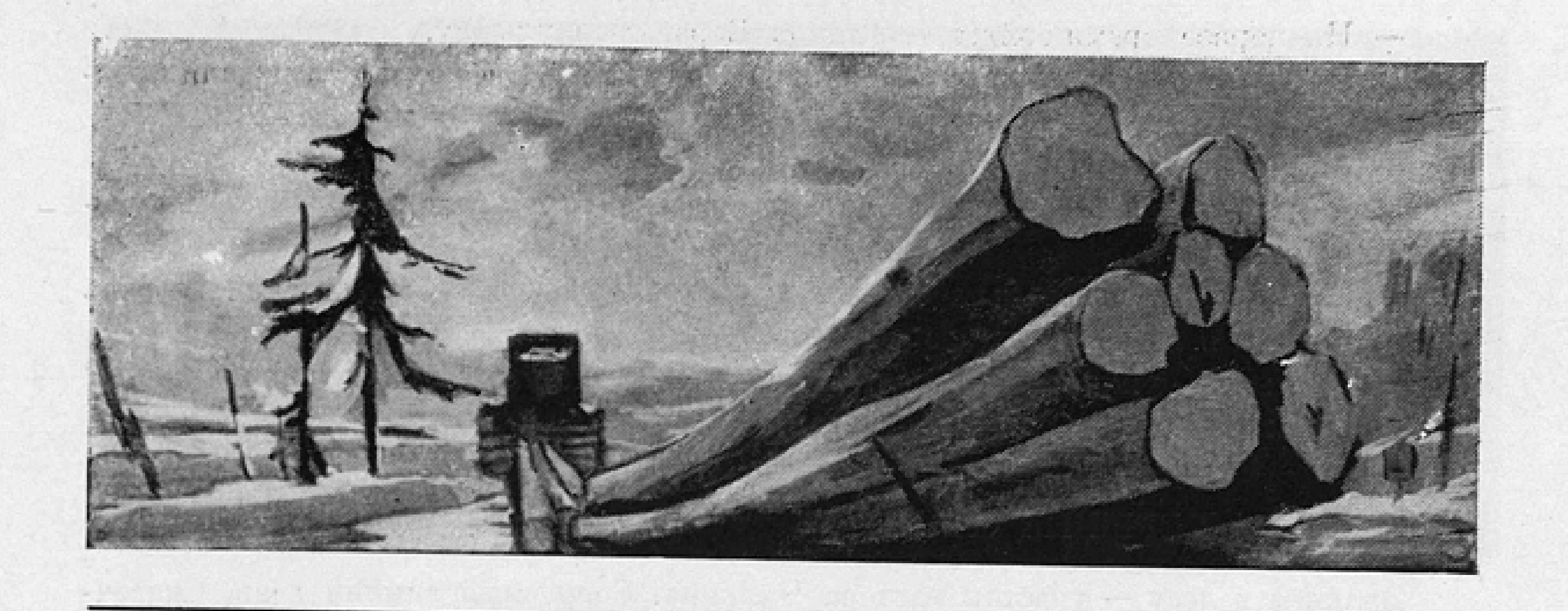
— А кто ей этот дядька?

— Же-них!— еле слышно ответила Катя.

— Да разве такие женихи быва...

Вера строго посмотрела на Тосю и придвинула к ней пачку печенья.

— Пей чай, а то остынет.



Тося послушно отхлебнула из кружки, наконец-то добралась до вкусного бутерброда и с набитым ртом снизу вверх признательно посмотрела на добрую Веру.

Надя хлопотала у плиты, готовя ужин. Руки ее — большие и сильные — умело делали свое привычное дело, а лицо у Нади было какое-то безучастное, словно ничего вокруг она не видела и все время думала одну невеселую думу. По общему мнению всех ее подруг и знакомых парней, Надя была некрасива. Те ребята, которые нравились Наде, всегда хорошо о ней отзывались, занимали у нее деньги перед получкой, уважали ее, случалось даже, дружили с ней, а влюблялись в других девчат и женились на них.

— Девчонки, это правда, у вас тут северное сияние бывает и медведей в лесу тьма-тьмущая?— спросила Тося.

— Увидишь,— пообещала Вера.

— Будет тебе тут сияние...— проворчала Анфиса.

Вера повесила полевую сумку над тумбочкой с книгами, взяла с подушки письмо и бросила в печку. Тося вопросительно посмотрела на девчат, но ни одна из них не удивилась, будто так и надо — жечь письма, не читая их.

— Ладно,— сказала Вера,— давай знакомиться.—Она протянула Тосе руку.— Вера.

— Тося...— Подумала и добавила для солидности:— Кислицына.

— Кислица, значит?— подхватила смешливая Катя и вытерла руку о платье.— А меня — Катерина, можно просто Катя.

Надя шагнула к Тосе, сильно, по-мужски тряхнула ее руку.

— Надежда.— Она задержала взгляд на стоптанных Тосиных туфленках.— Это вся твоя обувка?

— А я вообще не мерзлявая!— бодро ответила Тося.

Надя вытащила из-под койки большие разношенные валенки.

— Примерь.

Тося с готовностью, в которой проглядывала детская любовь к переодеваниям, нырнула в валенки и, высоко поднимая ноги, прошествовала по комнате. Катя взвизгнула:

— Кот в сапогах!

— На первое время сойдет,— решила Вера, гася улыбку.

Тося с вытянутой заранее рукой направилась было к Анфисе, но та издали представилась ей:

— Анфисой меня величают.

— А ты красивая!— простодушно удивилась Тося, рассматривая Анфису.— Повезло тебе...

— Ну ладно,— недовольно сказала Вера. — Прячь свое барахлишко. Будешь у нас жить и в вечерней школе учиться.

— Учиться?— ужаснулась Тося.— Да я... А разве у вас есть вечерняя школа? Надо же: столько ехала-ехала и приехала в вечернюю школу!

## ИЛЬЯ НА ВЕРШИНЕ СЛАВЫ

Делянка в лесу — участок мастера Чуркина. Солнечный зимний день. Сказочная красота заснеженного леса.

Современные лесозаготовки внесли в эту древнюю сказку свою шумную поправку: вкрадчиво стрекотали бензомоторные пилы, ревели моторы трелевочных тракторов, с тяжким грохотом падали вековые деревья и с мягким ватным стуком зарывался в снег тонкомер.

На поляне под неказистым кухонным навесом кулинарила Тося. Все на кухне было крупное, громоздкое — и котлы, и черпаки, и ножи,— словно до Тоси здесь хозяйничала какая-то великанша. Тося посолила варево, сунула под котел последнее полено, храбро взяла большущий топор и отправилась в лес за дровами.

Мимо Тоси, загнав ее в сугроб, прогрохотал широколобый трелевочный трактор, порожняком возвращающийся с верхнего склада на делянку за новым возом. Выгребая снег из валенок, Тося проводила трактор почтительными глазами.

Трактор остановился неподалеку от Ильи — видного рослого парня в пыжиковой шапке. Он переходил с бензопилой от дерева к дереву и, играючи, с неправдоподобной на глаз новичка легкостью валил их.

Подручным у Ильи был Филя — первый зубоскал и скандалист в поселке. Он вырубал подрост и длинным шестом помогал Илье валить крупные деревья. На голове Фили красовалась лихо заломленная, неожиданная для северных лесов шапка-кубанка.

Вслед за ними двигался парень, прозванный за свой высокий рост Длинномером, и крепил петли из троса — чокеры — к сваленным деревьям, подготовляя их к вывозке трактором.

Вот Илья подошел к вековой, в два обхвата, сосне. Толстый, ребристый у комля ствол тугим фонтаном взметнулся в поднебесье, высоко в синеве беззаботно и вольно купалась сквозная кружевная крона. Покачивая своей чудо-пилой, Илья все глубже вгрызался в сердцевину дерева. Натужно выла пила, войдя в ствол на всю длину пильной цепи. Опилки летели из надреза, вихрились поземкой, густо запорошили сапоги Ильи. Капли пота бисерными цепочками повисли над его бровями.

— Врешь!.. Вре-ешь!..— твердил Илья, войдя в азарт.

С концом троса, сматываемого с барабана тракторной лебедки, Длинномер обошел деревья, подготовленные к вывозке.

— Давай!— крикнул он трактористу.

Тракторист Сашка — неуклюжий здоровяк — включил лебедку. Трос зазмеился по снегу, наматываясь на барабан. Деревья, крепко взнузданные чокерами, поползли к трактору, формируясь в компактный воз.

Учетчица Катя вынырнула из леса и с озабоченным видом стала черкать в своем блокноте. Трактор она упорно не замечала. Сашка нежно кашлянул, Катя вскинула голову.

— Ах, это ты,— сказала она.

Сашка заулыбался именинником.

В далекой вышине дрогнула крона, качнулась, на секунду замерла и с нарастающей скоростью ринулась к земле. С железным скрежетом переломилась недопиленная сердцевина. Илья выхватил пилу из надреза и с криком «Поберегись!» отскочил от пня.

Круша на своем пути подрост, сосна с грохотом рухнула на землю, высоко подпрыгнув комлем. Метель снега и сбитой хвои осыпала Илью и дотянулась до Тоси, которая поблизости кромсала сухостой тупым кухонным топором.

Илья смахнул со лба пот, взобрался на поверженное дерево и огласил лес победным криком:

— Хэ-гэ-эй!

— Эй!.. Э-эй!.. Э-а...— подхватило крик ступенчатое эхо и понесло над делянкой.

Тося уважительно покрутила головой и с новой энергией принялась мочалить хворост.

Филя поддразнил Илью:

— Зря ты так нажимаешь, все равно до обеда не успеть!

— Раз надо — значит успеем,— отозвался Илья и вырвал изо рта Фили папиросу.— Потом накуришься.

— Никотин — враг здоровья...— пробормотал Филя, с сожалением глядя на папиросу, дымящуюся на снегу.

Катя, любезничающая с трактористом Сашкой, крикнула издали:

— Ковригин! Еще восемнадцать кубиков осталось!

— Веселей, ребята!— обратился Илья к Филе и Длинномеру.

— И все-то у тебя веселей-веселей!— пожаловался Филя.

— Раз слово дали — надо выполнять. Нечего было трепаться.

— Так-то оно так...— уныло протянул Филя.

Сашка сформировал тракторный воз и двинул свой мощный трактор по волоку к узкоколейке. Длинные деревья прогибались, как прутики; толстые комли глубоко бороздили снег.

Филя кивнул на громадную сосну со свежим затесом на высоте груди.

— Давай опрокинем это чудо природы.

—Это ж семенник! — удивился Илья.

— А мы не заметили,— честным голосом сказал Филя и залепил снегом затес с номером лесничества.

Илья стряхнул Филину нашлепку.

— Так тебя на жульничество и тянет!

— Против наследственности не попрешь,— философски сказал Филя.— Тетка у меня спекулянтка....

— Хватит, поболтали!— оборвал его Илья, ринулся вперед и начал валить деревья для следующего тракторного воза.

Вот он свалил очередное дерево, отскочил от пня с привычным криком «Берегись!» и чуть не сбил Тосю, собирающую хворост.

— Ой, чтоб тебя!— сказала Тося, потирая ушибленную ногу.

— Это кто тут пищит?— изумился Илья, озираясь вокруг и делая вид, что не замечает маленькую Тосю.

Тося открыла было рот, чтобы дать достойный ответ, но в это время, передавая эстафету, на весь лес закричали лесорубы:

— Повариху к мастеру Чуркину!.. Повариху к мастеру!.. Повариху!..

Тося подхватила жиденькую охапку хвороста и припустила к кухонному навесу.

Мастер Чуркин — пожилой, суетливый — ходил взад-вперед возле покинутого Тосей котла, как лев в клетке. За грубо сколоченным столом сидел человек городского обличья с фотоаппаратом на плече.

— Готов обед?— накинулся Чуркин на Тосю.

Тося важно и независимо наклонила голову.

— Звони!

Тося огляделась вокруг.

— А где у вас звонок?

— Ты что, ослепла?— Чуркин сердито кивнул в сторону буфера, подвешенного в углу навеса.— Вот работничка бог послал!

Тося неуверенно стукнула топором по буферу. Наклонив ухо, прислушалась к тонкому певучему звуку и осталась довольна. Она стукнула во второй раз, покрепче и, войдя во вкус, стала охаживать безотказную железяку топором. Тягучий призывный звук поплыл над лесом.

На делянке замолк шум работы. Проголодавшиеся лесорубы со всех сторон заспешили к Тосиному навесу.

Вооружившись большим черпаком, Тося разливала щи по мискам. С дымящимися мисками в руках лесорубы занимали места за коротким столом, рассаживались на пеньках и поваленных деревьях. Пожилой Ксан Ксаныч подсел к Наде и заботливо придвинул к ней плетенку с хлебом.

Тося подождала, пока Надя проглотит ложку щей, и кивнула ей, спрашивая: как обед? Но Надя не поняла ее, осмотрелась вокруг и поправила подвернувшийся воротник на полушубке Ксан Ксаныча. Тося досадливо мотнула головой и повернулась к Кате.

— Ну как?

— Горячо, Тось, не бойся!— сказала Катя и стала дуть на ложку.

Тося опять боднула воздух головой, удивляясь, до чего же бестолковые эти лесорубы.

— Идут, идут!— зашумели за столом.

Головы всех обедающих повернулись к делянке, откуда, вытянувшись гуськом вслед за Ильей, шла к навесу передовая бригада. Филины дружки затрезвонили в пустые миски и застучали руками по столу.

Чуркин торжественно пожал Илье руку, и все кинулись поздравлять передовиков. Им очистили угол стола, и Тося, захваченная всеобщим почтеньем, поставила перед каждым по миске щей.

Илья принимал поздравления со снисходительным видом. Чувствовалось, что он давно уже привык к своей славе и ничего нового во всем этом для него нет.

И только Илья со своей бригадой сели за стол и взяли ложки в руки, как Чуркин взобрался на пенек, откашлялся и сказал митинговым голосом:

— Товарищи!..

Илья недовольно поднялся. Вслед за ним поднялись Сашка и Длинномер. Один лишь проголодавшийся Филя остался сидеть, прилежно работая ложкой. Илья бесцеремонно взял его за воротник и поднял на ноги.

— Так все же сидят!— взмолился голодный Филя.

— А мы еще план не выполнили!— крикнула Катя.

— Эх, кабы знать...— пожалел Филя.

— Товарищи!— крикнул Чуркин и застеснялся.— Оратор я липовый...

— Знаем, знаем!— подхватил Филя.

Илья покосился на дружка, и тот прикусил язык. Чуркин наконец-то добрался до сути дела:

— Бригада Илюхи... то есть товарища Ковригина выполнила сегодня сезонное задание!

Чуркин лихо взмахнул рукой, будто отрубил сезонному заданию голову. Илья со скучающим видом переминался с ноги на ногу. Филя с тоской смотрел на близкую и недоступную миску, подернутую застывающим жиром, и с завистью косился на лесорубов, которые еще не выполнили сезонного задания и спокойно обедали. Кажется, одной лишь Тосе-малолетке все это было в диковинку, и она восторженно глазела на церемонию.

— Кругом снег, — продолжал Чуркин,— атмосферные, можно сказать, явления, а наши героические хлопцы уже после обеда будут работать в счет весны. Мы с вами еще в зиме застряли, а у них май-июнь и соловьи, можно сказать, поют...

Чуркин потрогал озябшие уши и призвал всех:

— Прошу брать с них пример!

Илья оглядел свою заскучавшую бригаду и скомандовал:

— Сели.

Бригада села. Филя с места в карьер принялся за обед.

Чуркин запоздало разрешил:

— Ешьте, а то щи остынут,— и спрыгнул с пенька.

Фотокорреспондент, примеряясь, с разных сторон подкрадывался к бригаде. Чуркин поспешно снял с себя пестрый шарф и протянул Илье, но тот отвел его руку, не желая принаряжаться. Однако ложку он опустил и лицом окаменел.

— Улыбаться нам?— спросил Длинномер.

Фотограф замахал руками:

— Не обращайте на меня внимания. Живите полной жизнью, будто меня и нет.

— Новатор!— подивился Филя.

Тося встретилась глазами с Ксан Ксанычем и гулким шепотом спросила:

— Как обед?

Ксан Ксаныч запустил ложку в туесок с солью и сказал:

— Недосол на столе!

Тося надулась и обижено шмыгнула носом. И тут Илья перехватил ее растерянный взгляд, взывающий о помощи. Он один догадался, чего ждет от них новая повариха. Илья лениво встал из-за стола и подошел к Тосе.

— Веселые у тебя щи!— добродушно похвалил он Тосю, снисходя к ней с вершины своего величия.— От всей бригады и... от меня лично!

Он с чувством потряс ее руку.

В этот миг фотокорреспондент подкрался к ним и, изловчившись, щелкнул своим аппаратом.

— Меня-то зачем? — ахнула Тося.

— Для фона,— объяснил корреспондент.

Тося подбежала к ведру с водой, заглянула в него, как в зеркало, и поправила волосы.

А все вдруг принялись наперебой хвалить Тосю-повариху.

— Мы тут таких щей отродясь не едали!— сказал Ксан Ксаныч.

Катя молча показала Тосе оттопыренный большой палец, а Сашка зачерпнул соли из туеска и посолил Катин палец, возвещая, что Тосины щи — на «большой с присыпкой».

И даже мастер Чуркин, отведав знаменитых Тосиных щей, проговорил подобревшим голосом:

— Наваристые...— и почесал в затылке.

Смущенная всеобщими похвалами, Тося притворно насупилась, но тут же не выдержала и счастливо заулыбалась.

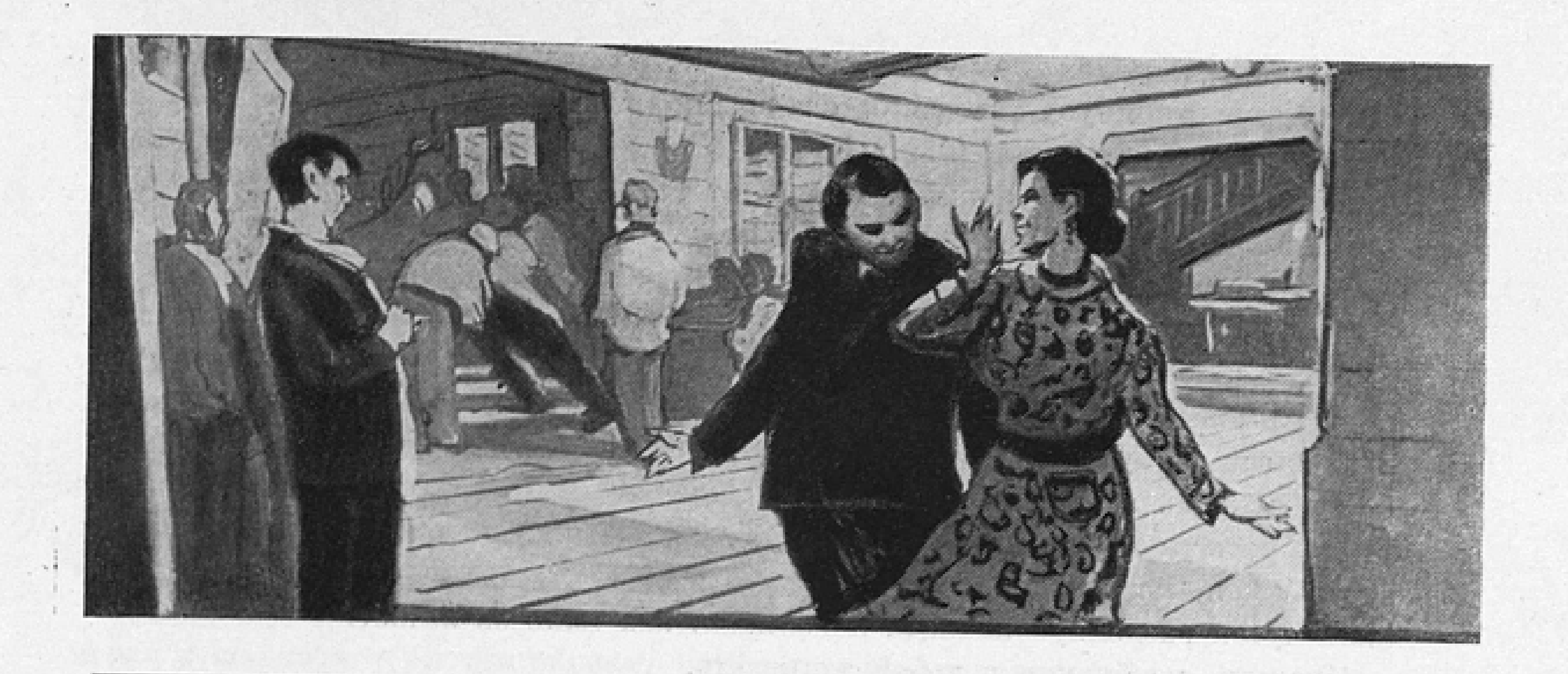
— Я что? Я ничего... Вот если бы лаврового листа побольше!

Она с немой благодарностью глянула на Илью, который развязал языки лесорубам. Он уже вышел из-за стола и стоял в сторонке рядом с Чуркиным. Они говорили о работе. Чуркин широко размахивал руками, показывая, куда теперь должен переключиться Илья со своей передовой бригадой. Смотрел он на Илью тем преданным и заискивающим взглядом, каким не очень авторитетные мастера смотрят на знатных рабочих, от которых они во многом зависят. Илья снисходительно слушал мастера, ковырял спичкой в зубах и небрежно кивал головой.

К навесу подошла Катя, спросила у Тоси:

— В клуб вечером пойдешь?

Тося рассеянно глянула на нее и призналась:



— Знаешь, я еще никогда живого передовика не видела!

— Передовик-то он передовик... — неопределенно протянула Катя и повторила свой вопрос: — На танцы пойдешь вечером?

— А? Что? — встрепенулась Тося.

## ПЫЖИК ПРОТИВ КУБАНКИ

В просторном неуютном клубе лесопункта гремела радиола. Посреди зала толклось в танце несколько пар. Мелькали туфли на высоких каблуках, ботинки, сапоги, валенки.

Нетанцующие девчата выстроились у одной стены, а парни — у противоположной. Шумная ватага сгрудилась вокруг подвыпившего Фили. Ватага дружно дымила папиросами и от нечего делать громко обсуждала достоинства танцующих девчат.

Поминутно хлопала наружная дверь, вооруженная тугой пружиной. Все новые и новые лесорубы входили в зал. У двери по старинному поселковому обычаю пары расходились: девчата сворачивали к «женской» стенке, а парни — к «мужской».

В зал вошли Катя под ручку с Сашкой и Тося. Сашка с заметным сожалением выпустил Катину руку и, подчиняясь обычаю, шагнул к парням, а Катя — к девчатам. Мешая входящим лесорубам, Тося растерянно замерла у порога, не зная куда ей податься.

Замолкла радиола. Танцующие пары разошлись. Одна лишь Тося осталась стоять посреди зала, с боязливым любопытством озираясь вокруг.

— Эй, пигалица, шагай сюда! — крикнул Филя.

Тося подалась было к Филе, но увидела смеющиеся рожи ребят из его ватаги, испуганно оглянулась и побежала к женской стенке. Филина ватага заулюлюкала.

— Зря вы... — пристыдил парней Сашка.

Крупная девушка с безвкусными серьгами, добровольно обслуживающая радиолу, поставила новую пластинку. Сашка пригласил танцевать Катю.

А к Тосе подошел Филя. Он подмигнул своей ватаге и склонился перед Тосей в замысловатом поклоне, собираясь досыта поиздеваться над беззащитной девчонкой.

Тося доверчиво положила руку ему на плечо. Они сделали только два-три шага, как Тося вдруг отпрянула от него, брезгливо скривила лицо.

— Чего ты?— не понял Филя.

— Постыдился бы приглашать: водкой от тебя несет.

— Да не водка это!— оправдался Филя.

— А что же?

— Самогон...

— Какая разница?— удивилась Тося.

— Ну, разница-то есть!— просвещая Тосю, сказал Филя и пообещал:— Слышь, я отворачиваться буду...

— Тут уж как ни отворачивайся!

— Да брось ты корчить из себя! Получка у нас была, опять же премия... Я всего вот столько и хватанул.

Филя чуток раздвинул пальцы, показывая, как мало он выпил.

— Иди-иди, не буду я с тобой танцевать.

— Пожалеешь, девушка...— вкрадчиво сказал Филя, зло посмотрел на Тосю и отошел от нее.

Парни из Филиной ватаги недоуменно переглянулись.

Тося вернулась к женской стенке. Девчат и справа и слева от Тоси приглашали танцевать. Пары заполнили середину зала. Всех девчат вокруг Тоси расхватали, а ее после стычки с Филей поселковые кавалеры старательно обходили. Тося самолюбиво закусила губу.

Кружились пары. Тося одиноко стояла у женской стенки и тянула подбородок все выше и выше, делая вид, что ей вовсе не хочется танцевать.

Между танцующими пробирался озабоченный комендант с молотком в руке и портретом под мышкой. Он подошел к Тосе и, выбирая место для портрета, передвинул Тосю сначала в одну сторону, потом в другую. Комендант заколотил в стену большущий гвоздь, повесил портрет и похвастался Тосе:

— Оперативность!

Тося почтительными глазами глянула на портрет. На нем был изображен Илья в пыжиковой шапке и с бензомоторной пилой в руках. Всю силу своего таланта местный художник вложил в то, чтобы правильно выписать бензопилу. Шапка тоже удалась ему, а вот лицо Ильи вышло неживое и постное. С бензопилой в руках и благочестивым лицом праведника Илья смахивал на лесозаготовительного святого новейшей формации.

Любопытная стайка девчат подбежала к портрету.

— Ой, кто это?

— Да вроде Илюха...

— Не похож!

— А ты на шапку глянь.

— Шапка его...

И Филя почтил портрет своим вниманием.

— Хороша шапочка!— с завистью сказал он, выглянул в вестибюль и поспешно выключил радиолу.

— Чего ты?— недовольно забасил Сашка.— Танцуют люди...

— Идет!— торжественно провозгласил Филя и поставил марш.

Под звуки марша в зал вступил Илья. Попыхивая папиросой, он прошел через весь зал, на ходу пожимая руки парням и небрежно кивая девчатам.

— А это что за птица?— спросил Илья, скользнув глазами по своему портрету.

Девчата захихикали:

— Себя не узнал!

Илья всмотрелся в портрет и искренне удивился:

— Да разве это я?

— А шапка?

— Шапка моя...— признался он и покрутил головой.— Искусство!

Все еще разглядывая свой портрет, Илья с ленивой уверенностью первого в поселке парня протянул руку в сторону девчат. Рука Ильи прошла между Тосей и девицей с серьгами. Илья оторвался от портрета, глянул на свою заблудившуюся руку, без колебаний выбрал девицу с серьгами и закружился с ней.

Тося насупилась. А Илья поровнялся в танце со столиком, за которым комендант играл в шахматы с рыжим парнем, улыбнулся девице с серьгами и бросил ее. Он легко приподнял парня вместе со стулом и отставил в сторону, придвинул ногой свободный стул, сел, сделал ход на шахматной доске и объявил:

— Черные начинают и выигрывают!

Девица с серьгами, ничуть не обидевшись, вернулась к радиоле. Тося растерянно заморгала, не понимая, можно так поступать знатным передовикам или нет.

Филина ватага окружила столик. Комендант сделал ответный ход, и белый ферзь навис над черным конем. Филя ехидно кашлянул. Илья недовольно покосился на голосистую радиолу, мешающую ему думать, и приказал Филе:

— Выключи ты эту тарахтелку!

Филя козырнул и выключил радиолу. Илья приподнял своего коня над доской, выискивая для него безопасное место. И вдруг громко рявкнула радиола, пущенная чьей-то дерзкой рукой. От неожиданности Илья уронил коня и рывком вскинул голову. Возле радиолы в воинственной позе стояла маленькая Тося.

— Фи-ля!— строго крикнул Илья.

Филя зло посмотрел на Тосю и выключил радиолу. А Тося тут же снова включила ее. Илья смешал шахматные фигуры, прикурил у Длинномера погасшую папиросу, поправил шапку на голове и двинулся сквозь толпу к Тосе. Девица с серьгами, стоящая неподалеку от Тоси, испуганно зажмурилась.

— Смелая!— одобрительно сказал Илья, с любопытством разглядывая Тосю.

Девица с серьгами приоткрыла один глаз. Илья остановился шагах в пяти от Тоси и поманил ее пальцем, согнутым крючком, будто поймал Тосю на удочку и подтаскивал к себе. Тося не двигалась с места. Илья покрутил пальцем, показывая, что приглашает танцевать недогадливую девчонку. Все еще не открывая второго глаза, девица с серьгами толкнула Тосю в бок.

— Иди-иди, сам Илюха приглашает!

Тося самолюбиво вскинула голову, неумело согнула палец крючком и, передразнивая Илью, поманила его к себе. Илья со снисходительным удивлением посмотрел на Тосю, придвинулся к ней на шаг, снова, настойчивей прежнего, поманил ее пальцем. И Тося шагнула к нему и опять передразнила Илью. Все лесорубы замерли на месте, наблюдая за молчаливым поединком. В настороженной тишине беспечно заливалась радиола.

Илья вплотную подошел к Тосе и решительно положил руку ей на плечо, собираясь силой заставить упрямую девчонку танцевать с ним. Тося напружилась, скинула его тяжелую руку и язвительно спросила:

— Ты всегда с папиросой танцуешь?

Девица с серьгами ахнула и бочком-бочком предусмотрительно отодвинулась от Тоси. Илья покладисто притушил папиросу о подошву сапога, бросил окурок в угол и повернулся к Тосе. Она остановила его движением руки.

— У вас все в шубах танцуют?

Катя прыснула, а вслед за ней робко заулыбались и другие девчата. Парни угрюмо молчали — из мужской солидарности. Теряя последнее свое терпенье, Илья снял теплую куртку и кинул Филе. Перевыполняя Тосины требования, он швырнул вдогонку пыжиковую шапку, до самого верху поднял на рубашке застежку-молнию, причесался пятерней и, уверенный, что теперь уж Тосе придраться не к чему, приглашающе протянул ей руку.

— Так вот!— торжественно объявила Тося, оглядывая сбежавшихся со всего зала лесорубов.— С такими...— она приподнялась на цыпочки и помахала пальцем-крючком перед носом Ильи,— я не танцую, понятно?

Девица с серьгами круглым от ужаса глазом впилась в Тосю. Катя одобрительно фыркнула, а вслед за ней засмеялись и другие девчата, радуясь, что новенькая и за них отомстила. Парни тревожно переглянулись, опасаясь, как бы Илья не нанес урона всему мужскому племени. Филя озадаченно крутил головой и машинально пощипывал заманчивый мех Илюхиной шапки. А тут еще девица с серьгами распахнула второй глаз и захохотала вдруг громче всех, наверстывая все упущенное за прошлые годы и сама себе не веря, что она такая смелая.

Не спуская взгляда с Тоси, Илья сердито и уверенно выкинул руку в сторону девицы с серьгами. Та разом испуганно притихла, с привычной покорностью шагнула к Илье, но покосилась на Тосю-победительницу и вдруг бочком-бочком придвинулась к ней, глыбой нависла над маленькой Тосей, становясь под ее надежную защиту.

И тут уж все разом громко захохотали девчата и парни присоединились к ним, отмежевываясь от незадачливого Ильи. Даже хулиганы из Филиной ватаги криво заулыбались и захихикали, предавая Илью.

Илья свирепо глянул на Тосю. От недавней его снисходительной доброжелательности и следа не осталось.

— Ладно, сквитаемся!— пригрозил он и ринулся к выходу.

Тося на правах кавалера схватила девицу с серьгами и закружилась с ней в танце. Вслед за ними закружились и другие пары.

Филя догнал Илью у двери, накинул ему на плечи пальто и протянул шапку.

— Ладно!.. Погоди!..— бормотал Илья, напяливая шапку и выходя в вестибюль клуба.— Будет еще бегать за мной, как собачонка!

Филя недоверчиво хмыкнул.

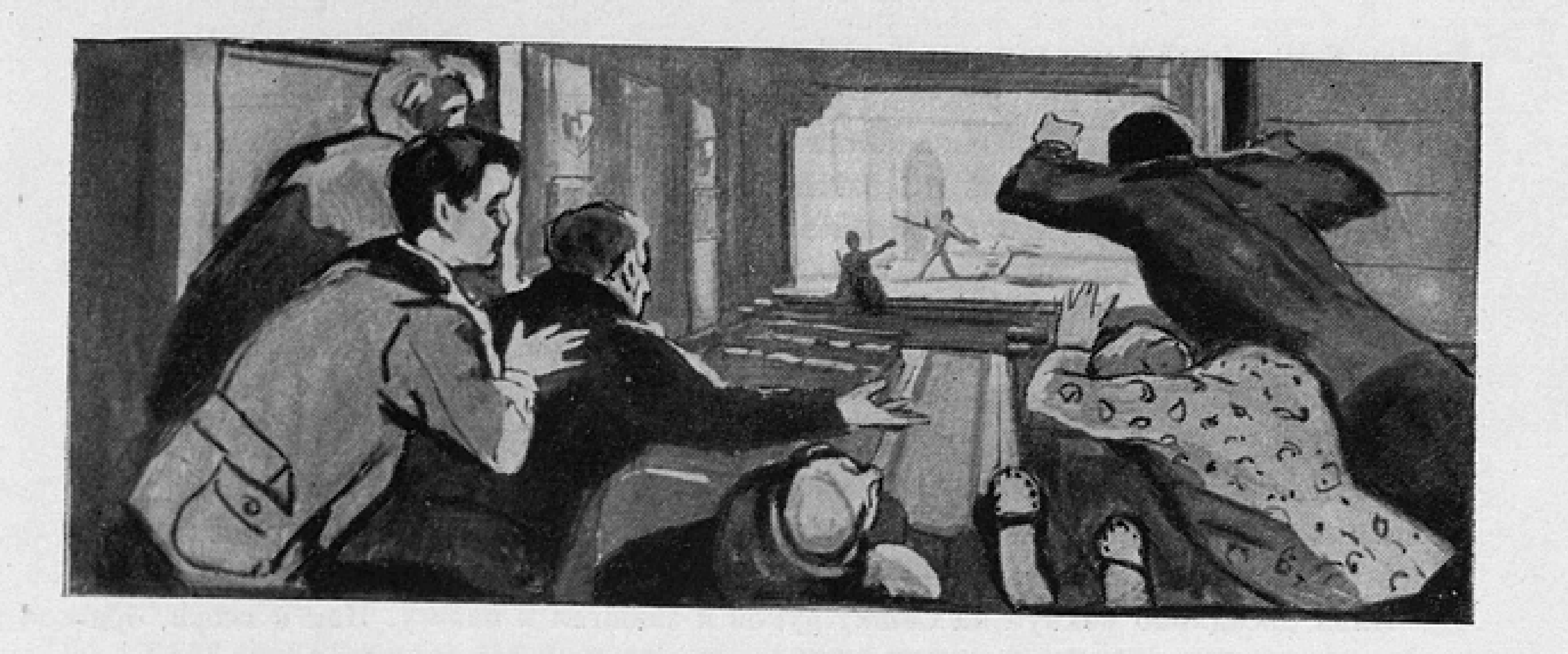
— Не веришь?!— Илья выкинул руку.— Спорим!

Филя нерешительно поднял глаза на заманчивую шапку Ильи.

— Идет!— догадался Илья. — Мой пыжик против твоей кубанки!

Филя жадно облизнулся. Но уверенность Ильи пугала его.

— Как-то так сразу...— пробормотал Филя и поправил кубанку на голове.



— Ну?!— нетерпеливо выпалил Илья и затряс в воздухе вытянутой рукой, торопя осторожного Филю.

— А... срок?— Филя прищурился и сам предложил:— Месяц?

— Неделя!!— запальчиво крикнул Илья.

— И на «Камчатку» ее приведешь?

— Сама прибежит!

Филя довольно ухмыльнулся и с видом «где наша не пропадала» шлепнул Илью по руке. В клуб вошла Анфиса.

— Разбей, Анфиска,— попросил Филя.— Рука у тебя легкая.

Анфиса равнодушно пожала плечами и разбила сцепленные руки приятелей. Илья заглянул в зал.

Тося стояла у женской стенки, а вокруг нее толпились самые шикарные поселковые кавалеры, наперебой приглашая ее танцевать. Счастливая и смущенная, Тося вертела головой, не зная, кого ей выбрать.

Илья презрительно усмехнулся и зашагал к выходу из клуба. Филя поспешил за ним. Вслед им весело гремела радиола.

## ИЛЬЯ НАЧИНАЕТ ШТУРМ

Кухонный навес в лесу. Обед в разгаре. Собрались все лесорубы, нет только бригады Ильи.

Тося стояла, подбоченившись, у котла и с горделивой улыбкой наблюдала, как работают ложками лесорубы. Катя приподняла голову над миской и показала Тосе оттопыренный большой палец. Тося снисходительно кивнула головой.

Надя с Ксан Ксанычем сидели рядышком на отшибе и обедали уже почти по-семейному. Мастер Чуркин подсел к ним.

— Ну когда же, Ксан Ксаныч, на свадьбу позовешь?

Ксан Ксаныч отодвинул пустую миску и не спеша закурил коротенькую трубку-носогрейку.

— С Надюшей у нас уже все сговорено...— Он вынул из кармана румяное яблоко и с торжественным полупоклоном положил на стол перед Надей.— Квартира нас держит: обещали нам с Надюшей комнату в новом доме, а его ж не строят. Всех плотников на лесоповал двинули... С таким начальством и не поженишься!

Чуркин почесал в затылке и сказал:

— Администрация!

— А годы у меня не маленькие,— пожаловался Ксан Ксаныч.

— Да уж годы у тебя того... — посочувствовал Чуркин.

— Вот то-то и оно...

Надя дернула жениха за рукав, и Ксан Ксаныч виновато замолк.

Из лесу вышел Илья со своей бригадой. Он повесил на одинокое дерево вещевой мешок и заспорил о чем-то с Сашкой. Даже издали видно, что Илья наседал на Сашку, а тот не соглашался.

Илья досадливо махнул на Сашку рукой и зашагал к навесу. Как и вчера, бригада гуськом вытянулась за ним.

За столом зашептались. Катя с тревогой взглянула на Тосю. Та насторожилась и срочно провела некоторые оборонные мероприятия: выбрала из кучи дров увесистую палку, сделала ею несколько выпадов, обживая холодное свое оружие, и положила поблизости, чтобы сразу пустить в дело, если понадобится...

Илья с дружками получили обед и сели за стол. Сашка со своей миской подсел к Кате и обосновался в сторонке от бригады. Ложка в руках проголодавшегося Фили замелькала с завидной быстротой. Илья осуждающе покосился на него, медленно поднес ложку ко рту, пригубил Тосино варево, скривился и махнул ложкой через плечо, а вслед затем выплеснул на снег и всю миску хваленых Тосиных щей.

Тося ахнула, рука ее машинально схватила спасительную палку и тут же за ненадобностью оставила в покое.

И Длинномер выплеснул щи на снег. Жадный Филя замешкался, но Илья грозно глянул на него, и тот, выловив из миски кусок мяса и сунув его в рот, тоже вылил на снег свою уже наполовину опорожненную миску.

Илья повернулся к Сашке, но тот придвинул миску к себе и стойко выдержал гневный взгляд бригадира.

Даже не посмотрев на Тосю, будто ее тут и не было, Илья прошел мимо навеса и широко зашагал на делянку. Вслед за ним двинулся Длинномер. Филя на ходу схватил кусок хлеба со стола и сунул в карман. Проходя мимо Тоси, он проворчал:

— Приезжают тут всякие! Щей сварить не умеют, а туда же...

Тося привалилась плечом к столбу навеса и заплакала. Катя подбежала к ней и начала утешать:

— Да не верь ты им! Это все Илюха мстит тебе за вчерашнее. А обед хороший был, правда, Ксан Ксаныч?

— Отродясь я таких щей не едал!— охотно отозвался добрый Ксан Ксаныч.

— Сашок?— окликнула Катя своего кавалера.— Ты-то чего молчишь? Ведь сговорились они, да?

— Не знаю...— неохотно отозвался Сашка. В подлой затее бригадира он участвовать не захотел, но и выдавать своих товарищей по работе тоже не собирался.— Ничего я не знаю...

— Ну погоди ты у меня!— припугнула его Катя и повернулась к горемычной Тосе.— Вкусный обед был, не сомневайся, Кислица!

— Вкусный?!

Тося глянула на снег вокруг стола, залитый ее щами, схватила холодное свое оружие и тем же жестом, каким она собиралась отражать атаки Ильи, ткнула в одно пятно на снегу, в другое, в третье. Палка выпала из ее рук, и Тося заревела в голос, оплакивая свой кулинарный позор.

Проходя мимо одинокого дерева, Илья снял с сучка мешок. Когда все вошли в лес, Илья раскрыл мешок и стал оделять своих помощников заранее припасенной колбасой и хлебом. Все дружно жевали, поглядывая в сторону навеса.

— Теперь она у меня забегает!— похвастался Илья.

— А щи, между прочим, еще вкусней вчерашних были!— пожалел Филя.

— Один-то день ради меня можно и потерпеть,— сказал Илья и вытряхнул пустой мешок.

Филя покосился на заманчивую пыжиковую шапку и спросил тоном превосходства:

— И ты думаешь, она теперь на «Камчатку» с тобой пойдет?

— Побежит,— уверенно ответил Илья, жуя колбасу.

Филя покачал головой. Он был так убежден в своей правоте, что даже пожалел Илью и дал ему совет:

— Тебе бы задобрить ее, конфет шоколадных купить... Маленькие любят сладости!

Илья презрительно отмахнулся.

— То все арифметика, а у меня... алгебра!

— А плюс бэ!— передразнил Филя.— Ну-ну, слепой сказал: посмотрим!

## ТЕНИ НА ПОЛУ

Коммутатор в конторе лесопункта. Поздний вечер. Коротая время перед сдачей дежурства, девица с серьгами читала растрепанную книгу. На столе перед ней— пустой кулек и смятые конфетные бумажки.

Свет от яркой, по-конторски неуютной лампочки отбросил ее тень на стену. И на протяжении всего этого эпизода черные резкие тени будут передразнивать движения людей и жить своей как бы самостоятельной жизнью. То сплющиваясь, то вытягиваясь, они будут метаться по стенам, сбегать со стен на пол, карабкаться на потолок, застывать в причудливом изломе в углах комнаты.

Зазвонил телефон. Девица с серьгами прижала строчку в книге пальцем, взяла трубку.

— Успеется, весь лес все равно не вырубите,— ответила она нетерпеливому абоненту.— Ну, что там у вас? Соединяю...

Она переставила шнуры на доске коммутатора. Дверь скрипнула, вошла Анфиса.

— Привет,— сказала девица с серьгами.

— Приветик, — отозвалась Анфиса.

Она подбросила полено в горящую печку, сняла беличью шубку. Девица с серьгами заложила страницу конфетной бумажкой, захлопнула книгу, смяла пустой кулек и бросила к печке.

Зазвонил телефон. Обе телефонистки одновременно глянули на трубку, которая находилась как раз посредине между ними. Потом они обе враз перевели глаза на часы. Минутная стрелка стояла ровно на двенадцати — и никак нельзя было определить, чья сейчас смена.

Телефон захлебывался в сердитом звоне. Анфиса и девица с серьгами выжидали. Девица первая не выдержала и взяла трубку.

— Ну что там у вас?— спросила она и покосилась на часы.

Минутная стрелка дрогнула — и девица с серьгами тотчас же протянула трубку Анфисе.

— Бери, твоя смена.

Анфиса переключила шнуры на доске коммутатора. Девица с серьгами обернулась на пороге комнаты, сказала:

— Бывай!— и вышла.

Анфиса села на ее место, придвинула к себе все ту же растрепанную книгу, но раскрыла ее в другом месте — там, где была заложена обгорелая спичка, зевнула и стала читать.

Зазвонил телефон. Анфиса нехотя взяла трубку и сказала сухим, «служебным» голосом:

— Успеется, весь лес все равно не вырубите...

За спиной Анфисы скрипнула дверь, и на пороге показался Илья — в праздничном кожаном пальто, с толстой папиросой в зубах. С таким видом, будто он пришел на работу, Илья молча снял кожанку, привычно повесил ее на гвоздь рядом с беличьей шубкой Анфисы, вынул из кармана коробку пастилы и положил на стол.

— Ну что там у вас стряслось?— спросила Анфиса в трубку и кивнула Илье на тетрадь для телефонограмм.

С привычной сноровкой человека, не впервой проделывающего все это, Илья раскрыл тетрадь, обмакнул ручку в чернильницу и подал Анфисе.

Анфиса застрочила в несвежей тетради. Потом она, не поднимаясь из-за стола, задернула на окне куцую занавеску. А Илья в это время промокнул страницу: по всему видать, разделение труда у них было давно уже отработано.

Одной рукой Илья привлек Анфису к себе, а другую — с горящей папиросой— держал на отлете. И опять зазвонил телефон.

— Вот черт, всегда он не вовремя!— Илья нетерпеливо схватил трубку, поднес к уху.— Какой там еще инженер Дементьев?— Он повернулся к Анфисе.— Чего ему надо?

— А ты спроси, — посмеиваясь, посоветовала Анфиса.

— Товарищ инженер Дементьев, спали бы и другим не мешали, время позднее... Да не кричи ты, пугливые у нас на лесопункте давно повывелись!.. Шумит!—сказал Илья, передавая трубку Анфисе.

Анфиса послушала, равнодушно переспросила:

— Задерживаетесь в тресте? Ну и задерживайтесь на здоровье!— Она повесила трубку, повернулась к Илье.— Ой, знаешь, это кто? Новый наш технорук.

— Ну и шут с ним!— Илья распечатал коробку пастилы, придвинул к Анфисе.— Угощайся, твоя любимая, бело-розовая.

Анфиса взяла ломтик пастилы и погрозила им Илье.

— А ты, я вижу, всерьез под Тоську клинья подбиваешь?

Илья досадливо отмахнулся. И тень его на стене тоже махнула рукой, передразнивая Илью.

— Поспорили мы с Филей, сама же разбивала.— Илья крутанул рукой в воздухе.

— За неделю! А так — там и смотреть-то не на что. Недомерок!

— Не уложиться тебе в неделю!— подзадорила Анфиса.

— С тобой и в два дня уложился!— напомнил Илья.

Анфиса снисходительно усмехнулась.

— Это, может, я с тобой в два дня уложилась... Ты Тоську со мной не равняй: дикая она еще.

— Все вы на один фасон, только имена да волосы разные! — убежденно сказал Илья.

Анфиса поморщилась.

— Знаешь, раздражает меня Тоська. Как-то наперекор мне она живет: я—так, а она — этак...— Анфиса показала на руках, как по-разному живут они с Тосей.— Проучи ты ее!

— Дело на мази. Подобрал я к ней ключик,— похвастался Илья.— Ей теперь больше всего хочется доказать мне, что она хорошая повариха... Вот на этом я ее и подловлю!

— То-то она днем и ночью с поваренной книгой не расстается...—сказала Анфиса и вдруг помрачнела.— Все-таки сволочи мы...

— Скучно живем,— оправдался Илья.— Раньше думал: главное — хорошо работать, а все остальное приложится... Черта лысого! Вот и портреты с меня малюют, а что толку?.. Вроде не весь я занятой, понимаешь?

— Каково мне это слышать?!— деланно закручинилась Анфиса и посоветовала Илье.— Запишись-ка в струнный оркестр, чем не занятие? Помирать — так с музыкой!

— Я с тобой серьезно...— обиделся Илья.

— Позже десяти вечера, Илюша, я серьезно не разговариваю!— наставительно сказала Анфиса.— Раз тебя на серьезное потянуло, шел бы лучше с Тоськой в клуб на лекцию про любовь и дружбу!

Илья отодвинулся от Анфисы. Зазвонил телефон.

— Даю шпалорезку,— сказала Анфиса в трубку и кивнула Илье на доску коммутатора.

Илья быстро и умело переставил на доске шнуры.

— Освоил! — похвалила Анфиса.

Они взглянули друг на друга и расхохотались. Илья придвинулся к Анфисе

— Красивей тебя у меня еще не было,— признался Илья.

— И ко мне ключик подобрал?— насмешливо спросила Анфиса, но глаза у нее подобрели.

И снова затрезвонил телефон. Простуженный бас в трубке спросил громко, на всю комнату:

— Как у вас с планом?

— Перевыполняем,— деловито ответила Анфиса, запуская руку в коробку с пастилой и прижимаясь плечом к Илье.

— Ну его к лешему!— разозлился Илья.— Нашел время о плане спрашивать!

Он водворил трубку на место, отшвырнул окурок к печке и решительно обнял Анфису. И тень Ильи обняла на полу тень Анфисы. Головы теней сблизились в поцелуе, и губы их встретились, там, где на грязном жестяном листе у печки валялся скрюченный окурок.

## ИЛЮХИНА АЛГЕБРА В ДЕЙСТВИИ

Перед кухонным навесом выстроилась очередь. Тося ловко орудовала черпаком, наполняя миски лесорубов, а сама все поглядывала украдкой по сторонам, разыскивая Илью. Вся его бригада обедала, а Ильи не было видно ни в очереди, ни за столом.

Вот и последний лесоруб отошел от котла. Тося с разочарованным видом покосилась на пухлую поваренную книгу, заложенную лапками хвои в нескольких местах.

— А где же... это самое... ваш передовик?— спросила она у мастера Чуркина, подошедшего за добавкой.

Чуркин махнул рукой в сторону делянки:

— Звали — не пошел. Деньгу твой передовик зашибает. Они, передовики, насчет денег лютые!

Тося прислушалась и за ближним звяканьем ложек различила далекий грохот сваленного дерева. Она живо налила щей в армейский котелок, в крышку от котелка горкой наложила каши, схватила со стола горбушку хлеба, вытащила из ящика кривую ложку, тут же забраковала ее и взяла покрасивей. Напоследок Тося заглянула в поваренную книгу, удовлетворенно покивала головой, убедившись, что обед изготовлен ею по всем правилам, и храбро двинулась в лесную чащобу.

Головы всех обедающих девчат враз будто ветром повернуло в сторону Тоси. Осуждающий шепоток прошелестел над столом. Филя нахмурился и поправил на голове кубанку.

На опустевшей делянке одинокий Илья переходил от дерева к дереву и валил их чудо-пилой.

— Чего ж ты обедать не идешь?— строго спросила Тося, держа котелок за спиной.

— Некогда!— буркнул Илья, уголком глаза наблюдая за Тосей.— Конец месяца, а план всего леспромхоза тю-тю!

— Вот оно что-о!..— почтительно протянула Тося.— Ну, знаешь, хоть ты и передовик, а так тоже нельзя: план планом, а поесть надо.

Тося засуетилась, раскинула на пенечке свою скатерть-самобранку и расставила принесенную снедь.

— Иди сюда,— позвала она Илью, осмотрелась вокруг и пожалела: — Вот только сесть негде.

С недовольным видом человека, которого оторвали от работы, Илья взглянул на пенек, сервированный Тосей.

— Что там у тебя?— придирчиво спросил он.

— Щи и каша.

— Все щи да щи...— проворчал Илья, не желая так быстро сдаваться. Он с усилием оторвал глаза от парующего котелка, сглотнул набежавшую слюну и спросил:— С мясом?

— Угу... Иди, поешь горяченького, не убежит твой план!.. И ребята тоже хороши: сами обедают, а тебя в лесу бросили!

И такая взрослая, чуть ли не материнская забота о знатном передовике прозвучала в Тосином голосе, что Илья смущенно крякнул. Он примерился, свалил тоненькую березку впритирку к Тосиному пеньку и уселся на пружинящий ствол, как на скамейку.

— Ловко ты!— похвалила Тося.

— Долго ли умеючи?— небрежно отозвался Илья, запуская ложку в котелок.

Илья ел медленно, как бы нехотя, и по его лицу никак нельзя было понять, нравится ему Тосин обед или нет.

— Ну как?— затаив дыхание, спросила Тося и робко взмахнула рукой в сторону котелка.

— Еще не разобрал...— сказал Илья, испытывая Тосино терпенье, и снова зачерпнул из котелка.

Под пристальным Тосиным взглядом он опрокинул ложку в рот, почмокал губами, вскинул голову к небу, будто решал сложнейшую задачу, уголком глаза покосился на вконец измученную Тосю и вдруг обольстительно улыбнулся ей.

— И как ты умеешь так вкусно готовить?!— удивился Илья.

— А я и не старалась даже...— промямлила счастливо Тося и вдруг посуровела.— А что ж ты тогда?..

Она взмахнула рукой, напоминая, как Илья выплескивал щи на снег.

— Да разве ты не поняла?— с небрежным смехом спросил Илья, отодвигая котелок.— Мы же тебя разыгрывали! И в клубе...—Он согнул палец крючком.— И на делянке!— Он взмахнул рукой, передразнивая Тосю.

— Разыгрывали?!— опешила Тося.— А... зачем?

Илья пожал плечами и снисходительно объяснил:

— А мы всех новеньких разыгрываем... Такой уж тут у нас обычай. Из девчат мало кто выдерживает, а ты вот выдержала!

— И нисколечко я тебе не верю!..— счастливым голосом сказал Тося и нежно посмотрела на обедающего Илью, шагнула к нему и тут же остановилась, испугавшись того, что она делает.

— Ну, я пошла...— нерешительно проговорила она, не двигаясь с места.

— Шагай!— небрежно разрешил Илья и снова принялся за щи.

Тося пальцем боязливо дотронулась до чудо-пилы.

— Этой штукой лес пилят?

— Не пилят, а валят,— объяснил Илья, просвещая Тосю в тонкости лесозаготовительной терминологии.

Тося почтительно вздохнула.

— Ну, я побежала...

Она качнулась, но с места не тронулась. Глаза ее, как магнитом, притягивало к Илье.

Илья поднес ложку ко рту и обернулся к Тосе. На миг глаза их встретились. Тося сорвалась с места и припустила во всю прыть.

— Долго ли умеючи...— пробормотал Илья, провожая глазами юркую фигурку Тоси, мелькающую между деревьями.

Из-за бурелома вынырнул встревоженный Филя.

— Балует тебя ухажерка!— позавидовал он, кивая на котелок.— С доставкой на дом?

— Маленькая, а кумекает,— согласился Илья, уплетая кашу.

— Давай, давай...— уныло сказал Филя и показал три пальца, напоминая, что до конца их спора осталось всего лишь три дня.

Илья бросил ложку в пустой котелок и небрежно предложил:

— Загляни сегодня вечером на «Камчатку».

— Неужто придет?— встревожился Филя.— На «Камчатку»?

— Прибежит!— заверил Илья и передразнил Филю:— А плюс бэ!

— Ну и женщины теперь пошли!— искренне возмутился Филя. И покрепче нахлобучил кубанку на уши.

Илья умехнулся:

— Что, закачалась кубаночка?

## ТОСИНО СЕРДЦЕ

Мягкий мартовский вечер. В недвижном воздухе крупными мохнатыми хлопьями падал снег.

На крыльце поселковой школы терпеливо дежурил залепленный снегом Сашка, поджидая Катю. Вот он взобрался на перила и заглянул в окно. Вместе с Сашкой мы увидели школьный класс. С трудом втиснувшись в малюсенькие парты, предназначенные для первоклассников, сидело человек двадцать великовозрастных учеников вечерней школы. Ближе всех к окну обосновались Катя с Тосей.

Сашка постучал в окно и поднес руку с часами вплотную к оконному стеклу. Пригнувшись к парте, Катя засигналила, показывая, что задерживается не по своей вине. А Тося, запихивая в портфелик тетрадки, сердито закивала в сторону невидимой Сашке доски.

Изогнувшись в три погибели, Сашка изловчился и увидел у доски Филю. Ох и жалок был сейчас предводитель поселковой ватаги! Маленькая пожилая учительница исправляла многочисленные Филины ошибки в диктанте и снизу вверх поглядывала на верзилу-ученика. Запаренный Филя переступал с ноги на ногу, затравленно озирался по сторонам и все кивал головой, как заведенный, каясь в своей малограмотности.

Учительница исправила последнюю ошибку, повернулась к классу и что-то сказала. Все ученики разом повскакали и стали выбираться из-за тесных парт.

...Беспечно помахивая куцым портфеликом, Тося возвращалась с занятий домой. Из-за густой заснеженной елки на дорожку перед самым Тосиным носом вдруг выпрыгнул Илья. Тося ахнула от неожиданности, попятилась и чуть не упала в сугроб.

— Можно тебя проводить? — вкрадчиво предложил Илья.

— А... зачем?— искренне не поняла малолетка Тося.— Я и сама дойду, медведей тут нету...

Илья замялся, не зная, что сказать такой зеленой девчонке, которая еще ничего не понимает в жизни взрослых людей.

— Да разве только из-за медведей девушек провожают?— пристыдил он Тосю.

Тося виновато шмыгнула носом, отодвинулась, освобождая место рядом с собой, и сказала уклончиво:

— Улица некупленная...

Они молча пошли по ночной пустынной улице, то появляясь в конусах света у редких фонарей, куда охотно слетались снежинки, то пропадая во тьме, где, казалось, и снег не падал. В просвете между ними мог бы поместиться еще один человек.

Илья попытался приблизиться к Тосе. Она сразу же испуганно отодвинулась от него, восстановив спасительный просвет. Илья опять повторил свой маневр. Тося ответила тем же.

Она изо всех сил старалась идти медленно и важно, как полагается ходить солидным девчатам, которых провожают кавалеры. Но Тося все время забывала о том, что она уже взрослая, и по-девчоночьи вырывалась вперед.

Илья попридержал ее за локоток.

— Да не беги ты, как на пожар! Ты что, никогда еще в жизни не гуляла?

— Не умею я медленно ходить,— призналась Тося.— Ноги у меня, что ли, такие...

На перекрестке Илья свернул было влево, а Тося махнула рукой вправо и сказала неуверенно:

— Так короче...

— А так длинней!— снисходительно сказал Илья и махнул влево.

Тося заколебалась. Илья шагнул к ней и потянул за портфель. Тося не выпускала портфель из рук, а Илья тянул все сильней и сильней. Так они и пошли, держась за портфель, и скрылись за углом дома.

К углу забора одновременно с двух сторон подошли Катя с Сашкой и Тося с Ильей и столкнулись лицом к лицу. Катя удивленно и ехидно хмыкнула, а Тося смутилась и промямлила:

— Погодка такая — грех дома сидеть...

— Грех!— сразу же подтвердил Илья.

— Эх, голуби!— молвил Сашка.

Не спеша, с солидным достоинством общепризнанного в поселке Катиного кавалера Сашка достал из кармана пачку папирос. Илья нырнул в свой карман и вытащил коробок спичек. Пока кавалеры закуривали, Катя преданно смотрела на Сашку, а Тося, подражая ей, на Илью.

— Ну, Тось, пока!

— Пока!— как равная равной ответила Тося.

Пары разошлись, забор разъединил их. Сашка на ходу обнял за плечи Катю. То же самое, не видя Сашки, сделал и Илья. Тося отпрыгнула от него, как ужаленная.

— Здравствуйте! Ты чего?!— ужаснулась она.

— Привычка у меня такая...— пробормотал Илья и осуждающе посмотрел на свою провинившуюся руку, будто она одна была во всем виновата.

— Надо отвыкать,— посоветовала Тося.

— Постараюсь!— пообещал Илья, откашлялся и начал вдохновенно: — Знаешь, Тось, когда я тебя впервые увидел...— Они скрылись вдали.

А на «Камчатке» в это время Филя проводил последнюю репетицию со своей ватагой: он решил досыта поиздеваться над Тосей, раз уж из-за нее приходилось терять кубанку.

— Ты будешь Ильей, а я Тоськой,— приказал он Длинномеру.— А вы все — кыш!

Ватага сгинула за сугробами и поленницами дров. Филя усадил Длинномера на завалинку, вспрыгнул к нему на колени и, кривляясь, стал изображать влюбленную Тосю. Потом он вскочил, по-разбойничьи свистнул — и вся ватага разом поднялась из-за укрытий и захохотала дикими голосами, заулюлюкала. Длинномер старательно бухал кулачищем в пожарное ведро. Филя по-командирски вздел руку — и все затихли.

— Так держать,— удовлетворенно сказал Филя.— Только жизни побольше!

Длинномер выглянул на улицу и объявил густым шепотом:

— Идут!

Филя взмахнул рукой, и ватага попряталась. Прихватив ведро, Длинномер тоже нырнул за дальний сугроб. Филя на цыпочках подкрался к углу дома и выглянул. Илья с Тосей подошли к крыльцу женского общежития. Куцый Тосин портфель успел уже перекочевать к Илье. Тося шагнула на нижнюю ступеньку крыльца и ловко пристукнула носками валенок, стряхивая налипший снег. Илья изумленно уставился на ее маленькие валенки.

— Какие же ты тогда туфли носишь?

— Тридцать третий размер...— виновато ответила Тося.

— Вот детсад!— удивился Илья.

Тосю это задело.

— До свиданьица,— сухо сказала она и протянула руку к портфелю.

— А может, еще погуляем?

— Хорошего понемножку.

Тося взялась рукой за угол портфеля. Илья придержал портфель и предложил небрежно:

— Ну, не хочешь гулять — давай посидим.

Тося заколебалась. Илья осторожно потянул за портфель, как недавно, когда они спорили, вправо им идти или влево. Он повернулся лицом к «Камчатке» и, как на буксире, повел за собой Тосю. Филя, подсматривающий за ними, резко отдернул голову.

Тося сделала несколько шагов и вдруг остановилась как вкопанная, выпустила портфель из рук. Илья обернулся к ней.

— На «Камчатку»?— с ужасом спросила Тося.

— Ну и что?— сдерживая досаду, снисходительно спросил Илья.— Не такая она страшная, эта «Камчатка»! Посидим, поговорим... Не мы первые!

Тося опустила голову и задумалась, не зная, как ей быть. Машинально она сгребала свежий снег с дорожки и утаптывала его. Ей и первого человека, который проводил ее до дома, не хотелось огорчать и очень уж боязно было идти на страшную «Камчатку». Пойманным в капкан мышонком она снизу вверх глянула на Илью.

— Пошли, Тось, чего там!— позвал Илья.

И вдруг Тося перестала трамбовать снег и, найдя выход, обрадованно вскинула голову.

— Давай лучше дружить, Илюшка, а?

Илья досадливо поморщился, будто вместо вина хлебнул сгоряча пресной воды.

— А мы на «Камчатке» и начнем дружить,— небрежно сказал он.— Там даже удобней, чем здесь на сквозняке. Для дружбы тоже условия надо создавать!

Тося пристально посмотрела на него.

— А ведь ты все притворяешься,— догадалась вдруг она

Илья забеспокоился.

— А чего мне притворяться? Очень уж ты мне нравишься...

— И нисколечко я тебе не верю!— счастливым голосом сказала Тося и старательней прежнего принялась утаптывать снег.

— Да если хочешь знать,— угрожающе проговорил Илья,— я тебя уже... почти полюбил! Можешь ты это понять или не доросла ты еще до этого?

Тося виновато опустила голову. Она утоптала уже весь рыхлый снег вокруг и теперь безработно замерла на месте. Илья большущим своим валенком подгорнул к ней целый сугроб свежего снега. Тося кивком головы поблагодарила его и снова принялась утаптывать.

— Ну?— нетерпеливо спросил Илья.— Или Вера запрещает тебе на «Камчатку» ходить?

Тося рывком вскинула голову.

— А причем тут Вера?— уязвленно спросила она.— Кажется, совершеннолетняя, паспорт имею.

И чтобы доказать Илье полную свою независимость, Тося с вызовом шагнула в сторону «Камчатки». Она тут же трусливо зажмурилась и вобрала голову в плечи, но было уже поздно. Не теряя даром времени, Илья живо взял Тосю под руку и не спеша повел ее на «Камчатку».

— Вообще-то уже спать пора...— стала канючить Тося.— А то завтра с работой не справлюсь...

Илья пренебрежительно махнул рукой.

— Какая там у тебя работа!

— Как это какая?!— опешила Тося, замирая на месте.— Сам ведь щи хвалил, за язык не тянули... Если повар — так уж и не человек?

Она в сердцах вырвала руку и бегом вернулась на исходную позицию — к надежному пятачку, вытоптанному возле крыльца.

— Да я не в том смысле!— спохватился Илья, осторожно подступил к Тосе, боясь снова вспугнуть ее, и согнул руку в локте, приглашая прогуляться на «Камчатку».

Тося неподкупно замотала головой.

Теряя последнее терпенье, Илья взял Тосю под руку и вполсилы попытался увлечь ее за собой на «Камчатку». Тося рьяно заработала кулаками, вырвалась и вспрыгнула на верхушку крыльца.

— Ты рукам волю не давай!— возбужденно сказала она.

— А гордая ты, козявка!— восхитился вдруг Илья, невольно любуясь неприступной для него Тосей и сам толком не зная сейчас: все еще притворяется он, чтобы выиграть спор, или на этот раз говорит правду.— Значит, хочешь со мной... дружить?

— Ты этим словом не кидайся,— строго предупредила Тося.— Теперь я тебе и настолечко не верю!

Она высунула из дырявой варежки кончик мизинца.

— Не веришь? Совсем не веришь?!— пригорюнился Илья, пытаясь слезой в голосе разжалобить Тосю, и неожиданно для себя самого признался:— А вот такая ты мне еще больше нравишься!

— Н-не верю...— запнулась Тося.— Ох и личность ты!

Она выхватила из рук Ильи портфельчик, юркнула в общежитие и захлопнула за собой дверь.

В полутемном коридоре Тося затопала ногами — сначала громко, а потом тише и тише, делая вид, что убежала к себе в комнату. А сама припала ухом к двери, чутко прислушиваясь к тому, что творится на крыльце. Кажется, Тося жалела уже, что так сурово расправилась с Ильей.

На крыльце под ногами Ильи мягко хрупнул свежий снег, потом под тяжестью его тела жалобно пискнула скрипучая ступенька — и все затихло. Тося обиженно вздохнула, закусила губу и ожесточенно замолотила веником, обметая с себя снег.

Илья поравнялся с «Камчаткой».

— Чего ж ты?— окликнул его озябший Филя.— Сорвалось?

— Осечка... Цену себе набивает!

— Вот тебе и а плюс бэ!— припомнил Филя и ехидно свистнул.

Ватага дружно поднялась из-за укрытий и зашумела, заулюлюкала. Не видя перед собой Тоси, парни тут же затихли. Филя оглядел свое закоченевшее войско и строго спросил:

— Где Длинномер?

Парни переглянулись. Филя пронзительно свистнул. Из-за дальнего сугроба вскочил задремавший было Длинномер и, ничего не соображая спросонок, забухал кулачищем в гулкое ведро.

— Кадры!— горько сказал Филя и плюнул себе под ноги.

А в комнате общежития Вера сидела за столом, заваленным учебниками и чертежами, и высчитывала что-то на логарифмической линейке. Тося переступила порог и, не раздеваясь, сразу же направилась к Анфисиной тумбочке и заглянула в зеркало, придирчиво оценивая свою красоту.

— Мам-Вера, как ты думаешь, могу я кому-нибудь... это самое, понравиться?

— Можешь...— равнодушно отозвалась Вера, не отрываясь от своей линейки.

Повеселевшая Тося забросила портфель под койку, скинула жиденькое свое пальтецо, подошла к столу и почтительно спросила:

— Задание из техникума?

Вера молча кивнула головой. Тося взяла освободившуюся логарифмическую линейку, почесала у себя за ухом и сказала восхищенно:

— Это ж какую сознательность надо иметь: никто над тобой не стоит, а ты занимаешься!

Балансируя руками, как канатоходец, Тося прошлась по узкой половице, снова заглянула в Анфисино зеркало, осталась довольна собой, закружилась по комнате и опрокинула табуретку.

Вера с любопытством наблюдала за ней. А Тося вдруг помрачнела, подошла к окну и прижалась лбом к слепому зимнему стеклу.

— Чего ты мечешься?— поинтересовалась Вера.— Двойку схватила?

Тося презрительно отмахнулась.

— Если бы... Понимаешь, один человек душу мне открыл, а я нечутко к нему подошла... Знаешь, как мы, женщины, иногда умеем? Как-то не по-женски даже...

— Ну ничего,— утешила Вера.— Завтра улыбнешься своему человеку — и помиритесь.

Тося встрепенулась и вдруг, как была, в одном платье, выбежала из комнаты, в два прыжка одолела коридор и выскочила на улицу — в самую гущу снегопада.

Илью она догнала уже возле мужского общежития.

— Ты чего?— удивился Илья.— Простудишься, дуреха!

— Илюшка, тебе плохо сейчас?— спросила Тося, снизу вверх виновато заглядывая ему в глаза.

Всякое бывало у Ильи с девчатами, но вот такого еще никогда не было!

— Ничего, терпеть можно...— Илья скинул с себя теплое пальто и накинул на Тосю.— Да ты никак пожалела?

— Немножко...— Тося показала кончик мизинца.— А теперь тебе лучше?

— Эх, повариха ты, повариха... Сама маленькая, а сердце...

— Сердце как сердце... Тридцать третий размер!

Илья вскинул было руку, чтобы обнять Тосю, но вдруг усомнился, можно ли вести себя с Тосей так, как он обычно поступал с другими девчатами. Рука его повисела в воздухе за спиной Тоси и тяжело упала.

— Беги домой, а то застудишься...— хмуро сказал Илья, недовольный собой.

Тося побежала, обернулась, чтобы помахать Илье, поскользнулась на снегу и шлепнулась. Она тут же вскочила и, припадая на одну ногу, держась за коленку, заковыляла к своему общежитию.

Илья неподвижно стоял посреди улицы и смотрел ей вслед.

## НОВАЯ МЕТЛА

Кухонный навес в лесу. Тося горкой сложила грязные миски, взяла пустые ведра и двинулась по тропке к ручью. Тропку ночью занесло снегом, и Тося проваливалась по пояс.

Мимо навеса по волоку прогрохотал трактор. За рулем — Сашка, Илья рядом с ним в кабине. Илья на полном ходу спрыгнул с трактора и подошел к Тосе, протянул руку за ведрами.

— Дай подмогну.

— Не надо, Илюшка, я сама...

— Сама-сама!— ласково передразнил Илья и дружелюбно спросил: — Опять щи?

— Нет. Сегодня борщ...

— Ну, ради борща...

Илья отобрал у Тоси ведра и, погромыхивая ими, убежал к ручью.

Тося засмотрелась на Илью и не заметила, как к навесу подошла Катя, открыла аптечку, висящую на столбе.

— Ты не очень-то!..— сказала Катя, прижигая йодом царапину на пальце и морщась от боли.

— А что?— встрепенулась Тося.

— Порхает он....

— Чего-чего?— не поняла малолетка Тося и заинтересованно придвинулась к старшей подруге.

— Бабник, вот чего!

— Ба-абник?— удивилась Тося.— А так вроде незаметно...

— Заметно станет — тогда уже поздно будет!— многозначительно сказала Катя и великодушно предложила:— Хочешь, я кашлять стану, чтоб ты не забывалась?

— Кашляй, если горла не жалко,— разрешила Тося.

Показался Илья с полными ведрами воды. Катя отошла к аптечке. Она бинтовала пострадавший палец, но все время держала Илью под прицелом своих глаз, чтобы не отдать ему на съедение зеленую девчонку.

Илья поставил ведра к ногам Тоси.

— Дровишек тебе наколоть?

— Не надо, Илюшка...— тихо ответила Тося, с настороженным любопытством приглядываясь к бабнику.

— Ты как меня называешь?— удивился Илья.

— Илюшка... А что?

Илья покрутил головой.

— Чудеса! Вроде и не очень-то ласково, а у тебя... почти нежно получается!

— Голос у меня такой...— оправдалась Тося.

Катя предостерегающе кашлянула — и Тося отодвинулась от Ильи-бабника. А Илья шагнул к ней и смущенно заговорил с новой для него виноватинкой в голосе:

— Слышь, Тось, я тут одну глупость сотворил... Если что услышишь — не обижайся. Понимаешь: сдуру... Обидеть тебя я не хотел!

Тося погрозила ему пальцем.

— Небось насчет моего роста? Кнопкой обозвал, да?

Илья не выдержал доверчивого Тосиного взгляда и отвернулся.

— Чудик ты!— пожалела его Тося.— Это ж и так видно...— Она приподнялась на цыпочки и сказала мечтательно:— Вот если б я такой была!..

— Тут, понимаешь, какая ерунда получилась...— начал Илья.

Спасая подругу, Катя закашлялась в надрывном, прямо-таки чахоточном кашле.

— Чего это с Катериной?— поинтересовался Илья, хватаясь за предлог отсрочить нелегкое свое признание.

Тося помрачнела, опустилась на пятки и отодвинулась от Ильи.

— Простудилась... Ты чего там натворил?— построжавшим голосом спросила она.

— Понимаешь, мы с Филей...— Илья запнулся, вмешательство Кати расхолодило его.— Лучше я еще воды принесу!— нашел он новую отсрочку.— А потом поговорим...

Тося взмолилась:

— Да не надо больше!

— Одно ведерко!— покладисто сказал Илья, вылил воду из ведра в котел и побежал к ручью.

Из лесу, со стороны верхнего склада, вышли мастер Чуркин и незнакомый нам человек лет двадцати пяти в фетровой шляпе, сбитой на затылок. Это инженер Дементьев, новый технорук лесопункта.

— Волоки у вас никудышние, только тракторы калечить!— с пылом новоиспеченного инженера распекал Дементьев мастера.— А если эти... подснежники не уберете — оштрафую!

Дементьев пнул ногой невывезенное бревно, занесенное снегом. Завидев строгое начальство, Катя кашлянула в последний раз, авансом, и убежала на делянку.

Тося схватила большущий нож и стала соскабливать со стенок котла пригоревшую кашу.

Дементьев с Чуркиным подошли к навесу.

— А это что за сооружение?— удивился Дементьев.

— Столовая...— Чуркин глянул на неказистый навес и уточнил:— Филиал.

— Вы и в морозы здесь обедаете?

— Народ привычный, опять же костры...

— Костры!— с ненавистью выпалил Дементьев.

Показался Илья с ведром воды. Дементьев сердито посмотрел на Чуркина.

— Что у вас, в этом... филиале на курьих ножках два повара работают?

Чуркин шепнул что-то на ухо Дементьеву и повел головой в сторону Тоси.

— Никакой лирики в рабочее время!— категорически заявил Дементьев и повернулся к Тосе.— А вы, девушка, если одна с работой не справляетесь, так и скажите.

Тося выпрямилась над котлом, прижимая к груди пиратский свой нож.

— Это кто не справляется?— драчливо спросила она.— Ходят тут всякие, а потом — «не справляетесь»... Да кто вы такой?

— Технорук леспункта, фамилия — Дементьев, звать — Вадим Петрович,— не без торжественности представился Дементьев.

— Очень приятно... А меня — Анастасия Поликарповна!— выпалила Тося.

Илья подошел к навесу и стоял с ведром в руке, не понимая, что тут происходит.

— Так вот, Анастасия Поликарповна, если вы без помощников никак не можете, мы вам другую работу подыщем, полегче.

От незаслуженной обиды у Тоси запрыгали губы.

— Это кто не может?!— со слезами в голосе спросила она.— Я его вовсе и не просила!— Тося ткнула в сторону Ильи страшным своим ножом.— Нужен он мне!..

Она тут же прикусила губу, испугавшись сказанного.

Илья выплеснул воду в сугроб, швырнул ведро к ногам Тоси и зашагал на делянку. Дементьев с Чуркиным двинулись следом за ним.

Тося с ножом в руке замерла над котлом. Виновато шмыгая носом, она смотрела на оскорбленного Илью.

Крупная девчоночья слеза шлепнулась на руку Тоси. Не вынеся горючей ее тяжести, пальцы Тоси разжались — и нож с погребальным грохотом загремел в пустом котле.

## ЛЮБОВЬ И ДРУЖБА

Поселковая библиотека в клубе. Через застекленную дверь видна часть читального зала, склоненные над газетами и журналами головы лесорубов. Преобладали молодые ребята-школьники и любопытные старики. «Среднее звено» библиотеку не очень-то жаловало.

Старушка библиотекарша выдавала книги. Тося, примостившись на краешке стула, заполняла чистую карточку. Рядом с ней Сашка копался в картотеке, шевеля губами от напряжения.

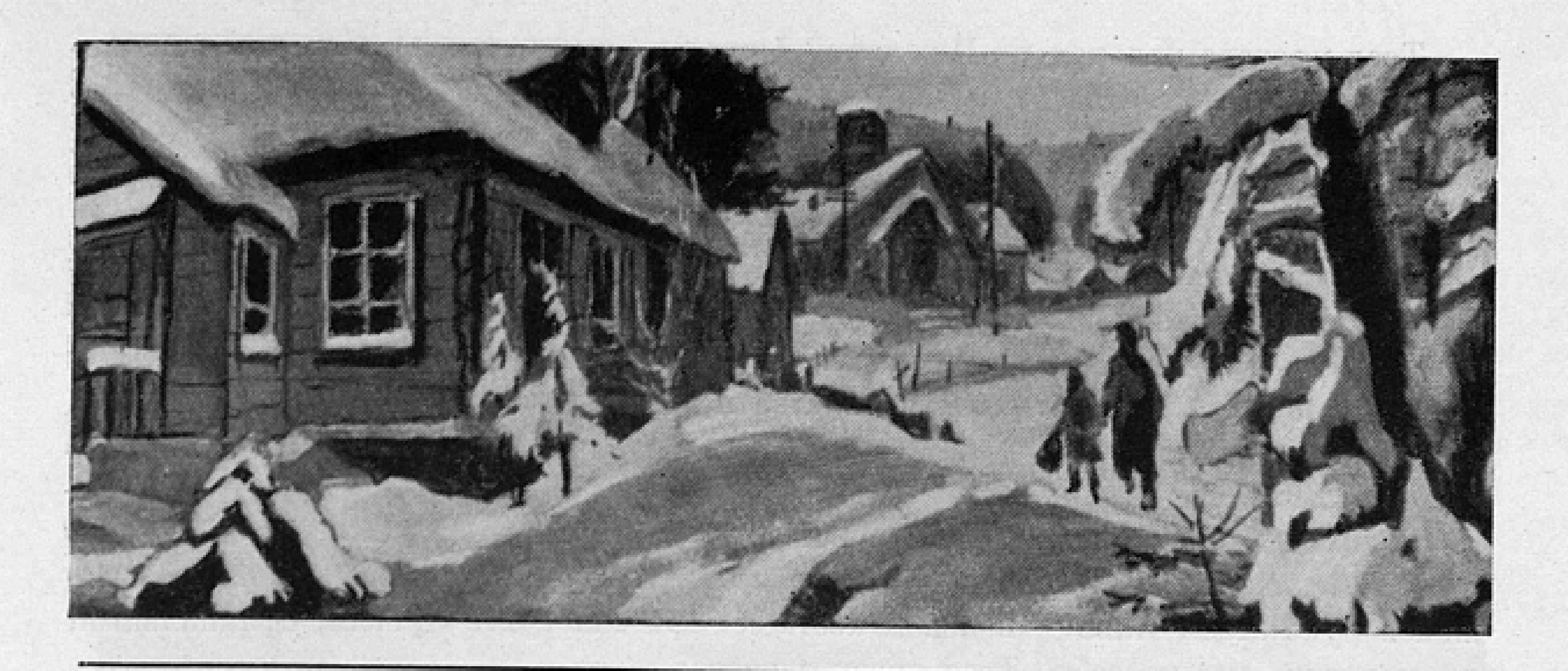
Тося подала карточку библиотекарше. Та придирчиво прочитала Тосины «показатели», поправила закорючку в букве «р» в слове «повар» и вдруг удивилась:

— Сорок третьего года рождения?.. Да разве в сорок третьем рождались дети?

Тося на миг растерялась, а потом неуверенно показала на себя: вот, мол, я народилась — смотрите, если сомневаетесь.

Библиотекарша смущенно кашлянула.

— Так какую же тебе книжку?



Тося замялась, покосилась на Сашку.

— Путешествия?

Тося отрицательно качнула головой, отказываясь от всех заманчивых путешествий.

— Тогда... про шпионов?

Тося сильней прежнего замотала головой, забраковав и шпионов.

— Может быть... стихи?

Тося изо всех сил замотала головой, отвергая всю мировую поэзию, придвинулась к библиотекарше, огляделась по сторонам и сказала шепотом:

— Двое... дружили, а потом... поссорились... Вот как тут быть?

— Про любовь и дружбу?— громко спросила библиотекарша, привычно классифицируя путаную Тосину просьбу и выдавая все ее тайны.

Она ушла в глубь книгохранилища, вернулась с толстенной книжищей, сдула с нее пыль и подала Тосе. Тося со страхом взяла фолиант, взвесила его на руке и спросила:

— А потоньше у вас ничего нету?

Библиотекарша осуждающе посмотрела на несолидную читательницу, отобрала у нее толстую книгу, покопалась под прилавком и протянула Тосе взамен две тонких. Тося сравнила корешки и выбрала самую тощую.

— Вот эту...

Библиотекарша вписала книжку в карточку и на прощание предупредила Тосю:

— Листов не вырывать, уголки не загибать, переплет не переламывать. За утерю — в трехкратном размере.

Тося покивала головой, взглянула на цену книжки и вышла из библиотеки.

Помахивая книжкой «О любви и дружбе», Тося шла по коридору клуба. За дверями комнат, мимо которых она проходила, занимались самодеятельные кружки. Струнный оркестр разыгрывал «Коробейников».

— И... раз-два, раз-два! — долетало из комнаты, где работал кружок танцев.

Тося остановилась перед дверью с дощечкой: «Курсы повышения квалификации». И пониже на листке, вырванном из тетради, было начертано: «Занятие проводит бригадир комплексной бригады И. Ковригин».

Тося провела пальцем по Илюхиной фамилии, огляделась по сторонам и приложила ухо к двери. Она чуть-чуть приоткрыла дверь. Книга «О любви и дружбе» выпала из ее рук и со стуком шлепнулась на пол.

— Тихо!— шикнул на нее комендант, на цыпочках проходящий по коридору.— Занимаются люди!

Он уважительно кивнул на дверь, а оттуда донесся вдруг взрыв хохота. Комендант смущенно кашлянул и пошел прочь: одна нога у него по инерции ступала на носок, а другую он ставил уже на всю ступню.

Тося разгладила воротничок на платье и с решимостью отчаяния распахнула дверь.

— Можно?

В комнате сидело десятка полтора молодых лесорубов. На учительском столике по-хозяйски возлежала бензопила, на доске висели плакаты и схемы. У доски с указкой в руке стоял Илья — в новом костюме, при галстуке, строгий, официальный, не похожий сам на себя. Тося сразу заробела.

Все головы повернулись к Тосе. Она качнулась уже назад к двери, чтобы убежать, но тут Илья застегнул пуговицу на пиджаке и сказал сурово:

— Вообще-то заранее записываться надо, но если... вам так хочется— проходите...

Все места были заняты, только перед самым учительским столиком пустовало местечко. Тося на цыпочках прошла через весь класс, села и выложила свою книжку на стол — корешком к Илье. Тот наклонил голову, прочитал криминальное название «О любви и дружбе» и насмешливо хмыкнул. Тося перевернула злополучную книжку корешком к себе. Смутилась еще больше и закрыла заглавие локтем.

— Повторяю,— строгим лекторским голосом сказал Илья.— Бензиномоторная пила «Дружба»...

Тося вздрогнула. Илья покосился на нее.

— ... пила «Дружба» состоит: из двигателя...— Илья показывал части пилы сначала на чертеже, а потом и на самой пиле.— Консольной пильной шины... Пильной цепи... Центробежной муфты сцепления... и системы управления... Двигатель одноцилиндровый, двухтактный, воздушного охлаждения...

Илья покосился на Тосю, слушающую его с почтительным и доверчивым видом.

— Есть пилы веселые, работящие, а есть и такие, что и на сивой козе к ней не подъедешь! ..

Тося нахмурилась, заподозрив камешек в свой огород. Илья взглянул на ручные часы.

— На этом, товарищи курсанты, мы сегодня кончим.

Лесорубы заспешили к выходу. Илья стал снимать плакаты с доски. Тося с озабоченным видом ходила вокруг столика, на котором лежала бензопила, и заглядывала на нее и снизу и сбоку.

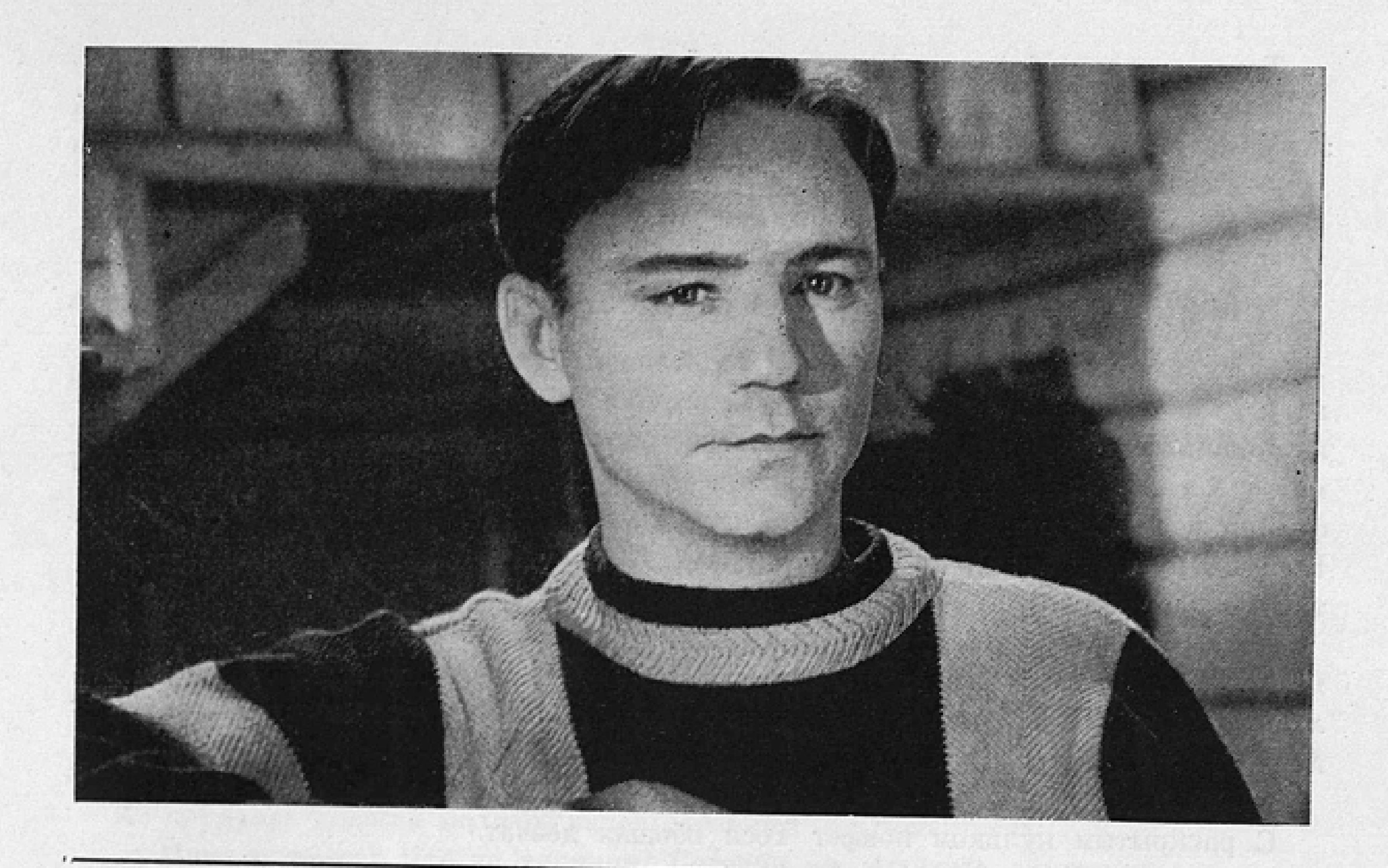
— А эта штука как называется?— неимоверно заинтересованно спросила Тося у строгого преподавателя, дотрагиваясь мизинцем до пилы.

— Крышка редуктора,— сухо ответил Илья, не желая так легко прощать Тосе все ее прегрешения.

— А это... Бачок?

— Бензобак!

— Я так и думала!—торжествующе сказала Тося и очертила рукой широкий круг,



включив в него и бензопилу, и себя с Ильей.— А все вместе — дружба?— дрогнувшим голосом спросила она.

— Пила «Дружба»,— уточнил Илья и ткнул в пилу свернутым в трубку плакатом.

— Я ж и говорю... Хорошее название!— с вызовом сказала Тося.

— Название как название,— проворчал Илья.

Тося дернула вдруг за ручку стартера — и пила громко затарахтела. Илья поспешно выключил двигатель.

— Ты... рукам волю не давай!— злопамятно сказал он Тосе.

Илья свернул все свои чертежи, посмотрел на заскучавшую Тосю и сжалился над ее несчастным видом.

— Вопросы еще есть?

— В галстуке ты на механика похож...— сказала Тося.

— Посторонние разговорчики!— осудил Илья и глянул на ручные часы.

Тося обиженно закусила губу, решительно шагнула к Илье, отвернула рукав его пиджака, посмотрела на часы.

— Ой, опаздываю!— испугалась вдруг она и заспешила к двери.

— Куда это ты?— ревниво спросил Илья.

— Главный повар совещание созывает.... Тематическое!

— Что такое витамины и как с ними бороться?— язвительно спросил Илья.

— Нет, двенадцать блюд из картофеля,— доверчиво сказала Тося.

Илья поморщился.

— Вы там больше на мясо нажимайте!

— Я передам,— пообещала Тося, шагнула к Илье и сказала виновато:—Илюшка!..

Но договорить ей не дали. Дверь открылась, и в комнату заглянул Дементьев.

— Товарищ Ковригин, как прошло занятие?

Тося досадливо боднула воздух головой и выскользнула в коридор.

Илья с плакатами под мышкой подошел к двери и, провожая Тосю глазами, сказал весело:

— Все идет по расписанию!

Струнный оркестр громко и слаженно играл «Коробейников».

## АНФИСА ОЧАРОВЫВАЕТ ДЕМЕНТЬЕВА

Комната девчат. Склонившись над полотнищем стенгазеты, Вера рисовала карикатуру на нового технорука: Дементьев в шляпе набекрень стоял с метлой в руках на делянке, а от него во все стороны разбегались лесорубы, тракторы, бензопилы, медведи и зайцы. Анфиса сидела возле зеркала и, хмурясь, рассматривала на свет флакон с одеколоном. Надя принесла с улицы мерзлое белье; негнущаяся рубашка Ксан Ксаныча пугалом растопырила рукава. Катя штопала чулок, надев его на электрическую лампочку.

Дверь со стуком распахнулась, и в комнату вошла радостная Тося с великим множеством кульков и пакетов в руках. Не оборачиваясь, она закрыла дверь ногой — с ловкостью инвалида, давно уже привыкшего обходиться без помощи рук,— и высыпала кульки на стол.

— Налетай!

С раскрытым кульком конфет Тося обошла девчат.

— Красные берите, вкуснее!

— Весь аванс угробила?— полюбопытствовала Катя.

— А я так считаю: деньги для того и зарабатывают, чтобы их тратить!

— Открыла Америку...— проворчала Анфиса, но конфету из Тосиного кулька взяла.

Тося вытащила из кармана письмо, помахала им в воздухе.

— Мам-Вера, заказное!

Вера протянула руку за письмом.

— Дудки! Сначала спляши!

— Не умеет она,— строго сказала Надя.

— А чего тут уметь?— Тося топнула ногой, вдохновляя себя на сочинительство, и, приплясывая, зачастила:

Письмецо я получила,
Пятки все свои отбила,
Вот так барыня!
Ай да ба-а-а...

Надя выхватила у Тоси письмо и подала Вере. Глянув на конверт, Вера шагнула к плите и бросила письмо в огонь.

— ....рыня-а...— растерянно докончила Тося, во все глаза глядя на Веру.

— От мужа?— тихо спросила Надя.

Вера коротко кивнула.

— Красивый у него почерк!

— Да, почерк у него красивый...— сказала Вера и склонилась над стенгазетой.

— Слишком строгая ты, Веруха,— осудила Надя подругу.—Все-таки муж он тебе.

— А я еще ни разу в жизни писем не получала...— призналась Тося.— Даже открыточки!— Она плеснула в кружку кипятку, заглянула через Верино плечо

и восхитилась:— Ох и здорово ты, мам-Вера, медведей рисуешь!.. Так его, бюрократа!— одобрила она карикатуру на Дементьева.— На легкую работу, говорит, шагом марш! До чего люты-ый!

— Лютый?— презрительно переспросила Анфиса.

— Языком болтать ты храбрая...— отозвалась Тося.

В дверь тихонько постучали — и в комнату проскользнул Ксан Ксаныч с новенькой табуреткой в руке.

— Вот!— торжествующе объявил он, выставляя табуретку на всеобщее обозрение.— Обзаводимся с Надюшей помаленьку мебелью!

— Ох и мастерущий вы, Ксан Ксаныч!— похвалила Тося, со всех сторон осматривая табуретку.— Мне такую ни в жизнь не сделать!

— А ты присядь, —попросил Ксан Ксаныч, счастливо улыбаясь.

Тося шлепнулась на табуретку.

— Ну как?

— Век сидела бы, не вставала!

Ксан Ксаныч подошел к Наде, на правах жениха нежно пожал ей руку выше локтя, поправил на стене покосившуюся картинку-сюрприз и сел на свою табуретку.

— Говорят, всех плотников на стройку возвращают,— поделился он жгучей новостью.— А все этот инженер!..

Из коридора донесся молодой начальственный бас Дементьева:

— Почему темно? Что за порядки? Сегодня же ввинтить лампочку!

Девчата встревоженно переглянулись. Тося поперхнулась чаем и закашлялась. Анфиса презрительно хмыкнула. В дверь постучали — громко и требовательно.

— Можно?— Дементьев шагнул через порог. Вслед за ним вошел комендант— с блокнотом в руке и карандашом наготове. Ксан Ксаныч вскочил с табуретки и смущенно закивал головой.— Добрый вечер... Анастасия Поликарповна!

— Здрастье...— пролепетала Тося и накрыла Катиным полотенцем карикатуру.

— Что вы там прячете?— заинтересовался Дементьев, шагнул к столу и сдвинул полотенце. Тося от греха подальше на цыпочках отошла от стола.— А ведь похоже!— беззлобно признал Дементьев, прикрыл карикатуру полотенцем и оглядел комнату.— И тут графина с водой нет!— сердито сказал он, и комендант сразу же черкнул в своем блокноте.— Печку побелить!— Комендант снова черкнул.— А уж мусор-то можно было и самим вымести! Кто сегодня дежурит?

Анфиса, стоявшая до этого спиной к Дементьеву, медленно повернулась к нему.

— Я дежурная!

— Как же вам, девушка, не сты...— начал было распекать нерадивую дежурную Дементьев, но встретился глазами с красивой Анфисой и вдруг осекся, тихо спросил:— Вы где работаете?

— На коммутаторе... А вы и есть новый технорук, которого все боятся?

Тося в ужасе схватилась за голову. Дементьев смущенно пробормотал:

— Не такой уж я страшный...

— Я тоже так думаю,— милостиво согласилась Анфиса.— А шляпу, между прочим, не так носят!— Она бесцеремонно поправила шляпу на голове техноручка.— Вот так!

— Я их никогда не носил!—признался Дементьев с внезапной откровенностью человека простого и доверчивого, готового при случае посмеяться над своим щеголь-

ством.— Купил для солидности! Глупо, конечно... Я ведь только в прошлом месяце институт окончил!

От былой его строгости и следа не осталось. Анфиса словно подменила Дементьева: придирчивый, страшный для Тоси начальник улетучился, в комнате стоял смущенный, робковатый человек, неопытный в житейских делах. Девчата побросали свои занятия и во все глаза смотрели на Анфису с Дементьевым. Тося выглядывала из-за Вериного плеча и часто-часто моргала, силясь понять, что же тут происходит.

Анфиса подошла к вешалке, сняла с крючка беличью шубку. Дементьев встрепенулся, отобрал у Анфисы шубку и помог надеть ее. Анфиса торжествующе глянула на притихших девчат. А Дементьев смотрел только на Анфису, не видя больше никого в комнате.

— Вы на дежурство? Нам по пути, я провожу...

Дементьев распахнул перед Анфисой дверь и вышел вслед за ней из комнаты. Подводя итог бурной деятельности нового технорука, комендант провел в блокноте жирную черту, козырнул и последовал за ними. Девчата переглянулись.

— Вот это да-а!..— восторженно протянула Тося, повторила то гибкое движение руки, каким Анфиса поправила шляпу на голове инженера, и прошептала запоминающе:— А шляпу, между прочим, не так носят...

## НА ТОРМОЗНОЙ ПЛОЩАДКЕ

Раннее утро. Лесорубы поодиночке и группами выходили на улицу поселка и спешили к нижнему складу, где стоял состав-порожняк, готовый к отправке на делянку. У входа в пассажирский вагончик — веселая толчея.

Ночью выпал обильный снег и празднично приукрасил весь поселок. Даже старые бревенчатые дома помолодели под свежими снежными шапками и выглядели теперь сказочными теремами.

Илья прошел мимо пассажирского вагончика и взобрался на тормозную площадку грузовой платформы.

Тося занесла было ногу, чтобы вскарабкаться на ступеньку вагончика, но увидела Илью и раздумала, выбралась из толпы.

— Кислица, давай сюда!— крикнула Катя из вагончика.— Я тебе место держу!

Тося отвернулась от непрошенной помощницы, схватила щепку и стала срочно счищать снег с валенок. Искоса она поглядывала на паруюший паровоз, вот-вот готовый двинуться в путь. Тося не рассчитала и счистила весь снег с валенок раньше, чем состав тронулся. Недолго думая, она сунула ногу в ближайший сугроб и рьяней прежнего заработала щепкой.

Лязгнули буфера, поезд двинулся. Тося подождала, когда с ней поравняется тормозная площадка, на которой один-одинешенек торчал Илья, и схватилась за стойку. Она долго бежала рядом с площадкой, умоляюще глядя на Илью. Тот сжалился наконец над Тосей и одним рывком втащил ее на площадку. Убедившись, что Тося находится в безопасности, Илья демонстративно отвернулся от нее.

Катя с риском для жизни высунулась из пассажирского вагончика и мужественно кашляла, но за стуком колес ее не было слышно.

Тося зажмурилась и шагнула к Илье. Она приподнялась на цыпочки, повторила, как заклинание, магические Анфисины слова:

— А шапку, между прочим...— и обольстительным движением руки, взятым напрокат у Анфисы, сбила пыжиковую шапку с головы Ильи.

И не в силах уже остановиться, промямлила обязательную концовку Анфисиного заклинания:

— ...не так носят...

Но, к удивлению Тоси, Илья повел себя совсем не так, как Дементьев. Он поймал шапку на лету и больно шлепнул Тосю по руке.

Тося растерянно заморгала, не понимая, где тут ошибка: она все делала точь-в-точь как и Анфиса, а у нее почему-то ничего не получилось.

А Илья испугался, не слишком ли больно ударил он Тосю. В порыве раскаяния он стащил с себя теплый шарф и укутал Тосину шею.

Поезд шел лесной просекой. Пыхтел трудолюбивый паровозик, стучали колеса, площадку мотало из стороны в сторону. Заснеженный лес по бокам дороги разворачивал перед Тосей и Ильей сказочную свою красу.

Морозное солнце высунулось из-за дальней зубчатой каемки леса и расцветило снег всеми цветами радуги.

— Красиво...— неуверенно сказала Тося.

Не в силах пошевелить шеей, туго спеленутой шарфом, она повернулась всем туловищем, чтобы взглянуть на Илью.

— Красотища!— охотно согласился Илья, радуясь, что Тося не сердится на него и они, кажется, помирились.

Катя махнула рукой, отказываясь спасать Тосю, и вернулась в вагончик.

Илья нежно посмотрел на Тосю и признался:

— Знаешь, я таких еще не встречал! Какая-то ты такая...

Он неопределенно покрутил пальцами, не в силах найти нужное слово. Тося польщенно шмыгнула носом и спросила:

— Такая-сякая?

— Сначала ты мне только нравилась, а теперь...— Голос Ильи дрогнул.— Полюбил я тебя, Тось... Ты только не смейся!

— Вот еще!— сказала Тося и прижалась вспыхнувшей щекой к ледяной стойке.— А как ты меня...любишь? Так себе или просто жить без меня не можешь?

— Не могу!— поклялся Илья.— И дома про тебя думаю и на работе... Такого со мной еще никогда не было!

— А во сне ты меня видишь?— выпытывала Тося.

Илья замялся и, не в силах соврать Тосе, виновато ответил:

— Нет... еще!

— Значит, у тебя не настоящая любовь,—авторитетно разъяснила Тося.—Запомни, может, когда пригодится: надо проснуться ровно в полночь, перевернуть подушку — и тогда обязательно увидишь во сне, кого хочешь!

— Эх, Тосенька!— со вздохом сказал Илья.

— А ты попробуй, а потом эхай. Верное дело! Я всегда подушку переворачиваю, и один человек снится мне, как миленький!

— Это кто же тебе снится?— ревниво спросил Илья.

Тося зажмурилась.

— Ты!

— То-ось?!— Илья задохнулся от нежности.— Значит?..

— Значит!

Рука Ильи робко коснулась Тосиного плеча. Но стоило Тосе лишь покоситься на его руку, как Илья поспешно отдернул ее. И тогда Тося обеими руками взяла тяжелую руку Ильи и воздрузила себе на плечо.

Затрубил паровоз — и лесное эхо далеко разнесло его громкий торжествующий крик.

## ТОСЕ ОТКРЫВАЮТ ГЛАЗА

Комната девчат. Вечер. Надя жарила на плите картошку. В ожидании ужина работящий Ксан Ксаныч сидел за столом и ремонтировал ходики. Вера читала пухлый роман. Анфиса причесывалась перед зеркалом. Принаряженная Катя заглядывала в зеркало из-за плеча Анфисы и, послюнив палец, расправляла брови. За окном, поджидая Катю, тихонько наигрывал на гармони верный Сашка. Начальный веселый мотив становился все грустней и печальней, а потом уступил место и совсем уж мрачному: Сашкино терпение в единоборстве с морозом подходило к концу.

—... А вы думали, втюрился он?— торжествующе спросила Анфиса, заканчивая свой рассказ.— Как же, расставляй карман пошире!

— Так прямо и сказал?— возмутилась Вера, отрываясь от книги.

— Так и сказал. Сперва, говорит, на танцы поведу, потом в кино, а потом на «Камчатку», чтоб Филя видел.

Вера в сердцах отбросила книгу.

— И ты молчала?!

— А я тут при чем? Илья спорил, с него и спрос!

— Одна у вас шайка-лейка! Вот придет Тося — ты ей все расскажи.

— Спешу и падаю!

— Тогда мы сами скажем,— пообещала Вера.

— Только попробуйте!— обозлилась Анфиса.—Я вам, как подругам, по секрету... Илья дознается — голову свернет!

— Ох и дрянь ты!— брезгливо сказала Вера.— О себе одной думаешь...— Она оглядела девчат.— Так как же нам теперь быть? Прямо на огонь летит, дуреха доверчивая!

— Да-а...— шумно вздохнул Ксан Ксаныч.— Такой возраст! Можно сказать, весна жизни...

Девчата ожидали, что после такого философского вступления Ксан Ксаныч все растолкует им, но он тут же замолк и сунул нос в нутро ходиков.

— Открыть надо Тоське глаза,— решила Надя.— Правду всегда лучше знать, какая бы она ни была.

— А чем она лучше нас?— проворчала Анфиса.— Нам почему-то глаза не открывали...

— Вот и выросла цаца — смотреть противно!— сказала Катя.

— Хватит вам,— остановила Вера девчат.— А как Тосе сказать? Хрупкая она еще... Узнает, что Илья обманщик, перестанет всем людям верить.

Ксан Ксаныч положил отвертку на стол и заявил рассудительно:

— Пожалеть Тосю надо. Правда — вещь хорошая, а только иногда лучше ее вовсе не знать! Спокойней так-то!

Ксан Ксаныч покосился в сторону Нади. Та загремела сковородкой на плите.

— Неужели мы вчетвером, то есть втроем...— Катя метнула взгляд на Анфису,— не убережем девчонку от одного сукина сына?

— Так как же нам все-таки быть?— растерянно спросила Вера.

Дверь со скрипом открылась, и в комнату ступила тихая Тося. Двигалась она непривычно медленно, даже важно, словно боялась расплескать молодое свое счастье.

Тося оглядела виновато примолкших девчат и спустилась с небес на землю.

— Вы чего это? А-а, понятно. Косточки мне перемывали, да? Ну, чего говорили, чего?.. Стыдно сказать, да? А еще подруги!

— Тось, послушай...— трудным голосом начала Вера.

— Да, мам-Вера?— с готовностью откликнулась Тося, но в это время увидела принаряживающуюся Катю и шагнула к ней.— Это платье тебе не к лицу, надень лучше Верину блузу и Анфискину юбку.— Она живо вытащила из шкафа чужие одежины и прислонила их к Кате.— Девчонки, правда лучше?.. Переодевайся!

Катя показала глазами на Анфису.

— Мам-Вера, Анфиска, можно? — запоздало спросила Тося.

Вера разрешающе кивнула головой, а Анфиса пожала плечами, прося оставить ее в покое. Тося подтолкнула Катю к укромному уголку за шкафом, окликнула:

— Ксан Ксаныч!— и покрутила пальцем в воздухе.

Ксан Ксаныч сразу догадался, чего от него хотят, покорно передвинул свою тряпицу с разобранными ходиками и повернулся к шкафу спиной. Тося горделиво огляделась вокруг и удовлетворенно потерла руки, радуясь, что полный порядок в комнате наведен.

И Анфиса внесла свою лепту в сборы Кати.

— Целовать без спросу полезет — ты вот так руку держи,— посоветовала она и выставила руку локтем вперед.

Тося запоминающе повторила полезный Анфисин жест. Катя вышла из-за шкафа в чужой обновке.

— Ну вот, теперь совсем другое дело!— обрадовалась Тося, оглядывая Катю со всех сторон. — Слушай, возьми мою брошку!

Она нырнула под койку, вытащила оттуда баул, достала из него уже знакомую нам крупную брошку и приколола Кате на грудь.

— Теперь Сашка еще сильней тебя любить будет!

— Любить?— насмешливо переспросила Анфиса.— Никакой любви нету.

— Как нету?!— опешила Тося.

— Нету! Врут люди, сочинили себе сказочку, чтоб веселей жить было... Всем мужикам лишь одно нужно!

— И... Пушкин, по-твоему, врет?— захлебнулась Тося.— «Я вас любил, любовь еще, быть может»...

— «Быть может»!— передразнила Анфиса.

— Хватит тебе девчонку пугать,— остановила ее Вера и снова попыталась выполнить свой нелегкий долг.— Послушай, Тося...

Ксан Ксаныч сокрушенно покачал головой. Вера взглянула на счастливую Тосю и не решилась поднять руку на слепую ее радость.

— И... когда ты за уроки сядешь?— накинулась она вдруг на Тосю.— Ты меня просто удивляешь!

Ксан Ксаныч одобрительно закивал головой, а Тося топнула ногой и пропела:

Она всех вечно удивляла,
Такая... уж она была!

— Поэтесса!— фыркнула Анфиса.— Пушкин в томате!

Тося схватила куцый свой портфелик и, вытряхивая из него на стол учебники и тетрадки, объявила:

— Ученье — свет, а неученье — тьма!

Ксан Ксаныч повесил отремонтированные ходики на стену, а высвободившуюся после ремонта гайку-грузило вручил Тосе. Она тут же приспособила гайку: поднесла ее к глазу и стала читать задачку через дырку в гайке. А Ксан Ксаныч, не в силах бездельничать, вынул из неистощимых своих карманов масленку, завернутую в тряпочку, и стал колдовать над дверцей шкафа, смазывая скрипучие петли.

— Проходил мимо нашего дома, Надюша,— сказал он, — плотники вовсю стараются. Если и дальше так дело пойдет, к Первому мая поженимся.

— Скорей бы уж...— отозвалась Надя.

В дверь три раза постучали — с большими торжественными паузами между ударами.

— Входи, кто там такой вежливый!— крикнула Тося.

В комнату вошел празднично одетый Илья — в кожаном пальто, белых бурках, при галстуке.

— Мир сему дому!— провозгласил Илья.

Тося приподнялась над столом и восторженно глазела на Илью. Анфиса улыбнулась ему — виновато и заискивающе. А Вера с Катей демонстративно отвернулись от подлого обманщика. И Ксан Ксаныч сунул голову в шкаф. Одна лишь Надя как стояла у плиты, так и осталась.

Илья не спеша вытащил из кармана коробку дорогих папирос, распечатал ее, пошуршал серебряной бумагой, вежливо спросил:

— Разрешите?— и, не дождавшись ответа, закурил.

Потом он показал Тосе два синеньких билета, разъединил их, один билет спрятал, а другой с торжественным поклоном преподнес Тосе.

— Заграничный художественный фильм, до шестнадцати — не пускают! Перед началом — танцы. Собирайся, я на улице подожду.

— Я мигом!— пообещала Тося.

Илья ловко пустил кольцо пахучего дыма и вышел. Тося приподнялась на цыпочки, продела голову в расходящееся дымное кольцо и счастливо засмеялась. Вера с Надей тревожно переглянулись. А Тося как на крыльях носилась по комнате: она запихнула учебники с тетрадками в портфель, мимоходом расстегнула на Кате пальто, сняла брошку и приколола себе на грудь.

— Такое дело...

Тосино нетерпение словно передалось на улице Сашке — он вдруг громко заиграл походный марш. Катя испуганно ойкнула и выбежала из комнаты. Тося потребовала у Анфисы:

— Дай одеколонцу, будь человеком!

Анфиса молча протянула Тосе флакон. Тося живо схватила его, понюхала.

— Дай другой, у тебя лучше есть.

— Ага!— торжествующе выпалила Анфиса.— Наконец-то я тебя поймала, вечно по чужим тумбочкам лазишь!

Тося во все глаза смотрела на Анфису, решительно не понимая, в чем ее обвиняют. Анфиса схватила с тумбочки маленький флакончик, глянула на свет.

— Так и есть! Я, как знала, вчера царапину сделала, а теперь царапина на весу...— Торжествующая Анфиса продемонстрировала всем пузырек.— Поймаю на месте — руки поотрываю!

— Эх ты... царапина!—тоном величайшего презрения сказала Тося и сорвала с вешалки свое пальтецо.

— Никуда ты не пойдешь!— объявила Вера.

— Как это?— опешила Тося.

— А так: не пойдешь — и все!

Вера загородила дорогу к двери. Тося огляделась, ища поддержки. Ксан Ксаныч отвел глаза, Анфиса скучающе смотрела на ходики, а Надя подошла к Вере и стала рядом с ней.

— Не имеете права!— выпалила Тося.— Совершеннолетняя!.. Паспорт имею!..

— Дура ты с паспортом!— сказала Надя.

— Мы же добра тебе хотим,—попробовала Вера образумить Тосю.—Потом сама же спасибо скажешь... Илья поиграет с тобой, как с котенком, и бросит!

— И чего вы в мою личную жизнь носы суете?— возмутилась Тося.— Из детдома вышла, думала, вздохну свободно, нет, опять воспитывают!.. Взяли моду: то нельзя, это тоже, одни задачки решай. Да пропади они пропадом!

Тося запустила портфелик под койку.

— Личная жизнь!— передразнила Надя.— Вот принесешь ребенка в подоле, узнаешь тогда личную жизнь!

— Мы еще не целовались ни разу, что ты мне ребенка подкидываешь?!— не на шутку разобиделась Тося.

— Да как ты не понимаешь,— удивилась Вера,— не пара он тебе. Потаскун твой Илья!

— Это у него... видимость такая, а сам он хороший!

Тося топнула ногой и пропела с вызовом:

Она была ему не пара,
Но он любил ее... та-та!

— Да что с ней говорить!— сказала Надя, выхватила у Тоси билет и порвала его в мелкие клочья.

— Так вот ты какая?!— Тося протянула Наде ногу.— На, снимай валенок! Я и босиком по снегу побегу, не остановишь... Эксплуататорша!

Ударом ноги Тося распахнула дверь.

— Стой, глупая!— приказала Вера.— Ты думаешь, Илья всерьез к тебе, а он... спорил!

— Как — спорил?— опешила Тося, замирая на пороге.

Ксан Ксаныч сокрушенно покачал головой. Он уже утихомирил скрипучий шкаф и двинулся в обход тумбочек. Ни одна из них и не думала скрипеть, но дотошный Ксан Ксаныч в профилактических целях смазывал подряд все петли дверец.

— Об заклад с Филей бился, что влюбишься ты в него...— неохотно и брезгливо ответила Вера.— Вот хоть у Анфисы спроси...

— Об заклад? Да разве можно так, мам-Вера?.. На живого человека?!— жалобным голосом спросила Тося, прижимая кулачки к груди.— Анфиска, правда?

Анфиса отвернулась и зябко повела плечами. Поникшая и жалкая, отошла Тося от двери, упала на свою койку.

— Ты поплачь, легче будет, —сердобольно посоветовал Ксан Ксаныч.

— А на что он спорил?— спросила Тося, поднимая, голову; глаза у нее были сухие и как-то враз провалились.

Вера молча посмотрела на Анфису. И Тося перевела глаза вслед за ней. Анфиса пожала плечами.

— Кажется, на шапку...

— Мало ему одной?— тихо спросила Тося.

Анфиса привычно пожала плечами, глянула на Тосю и вдруг испугалась за нее:

— Ой, Тоська, да не переживай ты так! Все они...— Анфиса махнула рукой.— Вот разве один Ксан Ксаныч...

Ксан Ксаныч церемонно поклонился Анфисе. Он закончил уже свою профилактику и прятал масленку в карман. Илья с улицы нетерпеливо забарабанил в окно.

Тося медленно встала с койки. Застегивая пуговицы пальто, она наткнулась рукой на брошку, отцепила ее, бросила на койку и пошла к двери.

— Тось?— с болью в голосе окликнула ее Вера.

Тося неузнающими глазами посмотрела на Веру и вышла из комнаты.

— Вот вам и правда...— сказал Ксан Ксаныч, вытирая руки тряпочкой.

## ПЫЖИК МЕНЯЕТ ХОЗЯИНА

Клуб. Перед экраном мальчишки-безбилетники устанавливали под руководством коменданта скамейки, а на другой половине зала танцевали под радиолу. Девица с серьгами меняла пластинки.

За маленьким столиком в углу зала обосновались Сашка в галстуке, который поминутно вылезал у него из пиджака, и Катя в Вериной блузе и Анфисиной юбке. Катя продавала билеты денежно-вещевой лотереи, а верный Сашка, помогая ей, время от времени покрикивал угрожающим голосом:

— Кому «Волгу»?.. Мотоцикл кому?.. А вот «Волга»!..

Хлопала тугая дверь, лесорубы парами и поодиночке входили в зал. И вот вслед за Чуркиным и его дородной супругой в зал ступила маленькая суровая Тося с окаменевшим от горя лицом, а за ней встревоженный, ничего не понимающий Илья.

Тося обежала зал глазами, не нашла того, кого искала, и направилась в угол, где на сдвинутых скамейках навалом лежала верхняя одежда. Илья поспешил за ней, на ходу стащил с себя кожанку и помог Тосе снять пальто.

С покорным видом он стоял возле Тоси и терпеливо ждал, когда она приготовится к танцам. А Тося явно не спешила: она сняла платок и, старательно ровняя края, стала не спеша складывать его —вдвое, еще раз вдвое и еще. Илья переминался с ноги на ногу, но поторопить Тосю не осмеливался. А она все поглядывала на дверь, поджидая кого-то. Илья услужливо наклонился к Тосе.

— Вальс больше уважаешь или фокстрот?

Тося непонимающими, далекими от всего вокруг глазами посмотрела на него, не сразу ответила:

— Все равно...

— Тогда — вальс,— решил Илья и ринулся к радиоле.

Он пробежал мимо Анфисы, вошедшей в зал вместе с Дементьевым, оттолкнул девицу с серьгами, покопался в коробке и поставил пластинку. Грянул вальс. Илья заспешил к Тосе сквозь толпу танцующих.

А в зал в это время вошел Филя. Он торжествующе показал Илье палец, напоминая, что до конца спора остался всего лишь один день, и для большей наглядности покрутил в воздухе кубанкой.

Илья бешеными глазами посмотрел на Филю, но было уже поздно. Тося тоже заметила красноречивую Филину сигнализацию.

— Филя!—зазвеневшим голосом позвала она.—Отдай ему свою шапку...—Тося, не оборачиваясь, жестом крайнего отвращения махнула рукой в сторону Ильи.— Он выиграл... А я тебе новую куплю!

Беспечно заливалась радиола, но все танцующие пары замерли на своих местах и смотрели на Тосю. Она пошла к выходу с гордо поднятой головой. Лесорубы расступались перед ней, давая дорогу.

Филя стащил с головы кубанку и нерешительно протянул Илье. Тот машинально взял, не спуская глаз с Тоси.

— Тось!..— виновато окликнул Илья.

Тося закрыла лицо рукой и выбежала из зала.

Илья глянул на Филину кубанку в своей руке, шмякнул ее на пол, сорвал с головы пыжиковую шапку и швырнул ее Филе в лицо.

— На, бери!.. Все из-за тебя!

Он сбил Филю с ног сильным ударом и кинулся вслед за Тосей. Филя медленно поднялся с пола, держа в одной руке пыжиковую шапку, а в другой кубанку, и переводя глаза с одной шапки на другую, растерянно заморгал, не понимая, выиграл он спор или нет.

Илья выскочил на крыльцо клуба и увидел, как вдали, то появляясь в свете фонарей, то пропадая во тьме, по улице бежала Тося. Он спрыгнул с крыльца и ринулся догонять ее. И тут на пути Ильи, загораживая дорогу, стало трое парней из Филиной ватаги.

— Когда ж ты на «Камчатку» ее приведешь?— ехидно спросил Длинномер.

Разъяренный Илья схватил Длинномера в охапку, перевернул его и сунул головой в сугроб. Двое других парней испуганно попятились. Илья рванулся вперед и остановился, не видя нигде Тоси. Барахтаясь в рыхлом снегу, Длинномер проваливался все глубже и глубже. Одни лишь длинные нескладные ноги торчали позади Ильи из сугроба.

Илья вбежал в женское общежитие и сейчас же выбежал, не найдя там Тоси.

— Тося, где ты?— крикнул он в темноту.— Я тебе все объясню... То-ось, отзовись!.. То-ося!..

Глухая ночь. Крупная луна в небе. Гасли окна в домах. И в клубе погасли огни — начался киносеанс. Пустой, молчаливый, будто вымерший поселок.

Илья метался по поселку и звал Тосю — виновато, жалко и покаянно:

— Тось, где ты?.. То-ось!.. То-о-ося-а!..

Тося забилась под елку. Илья пробежал мимо и не увидел ее. Вернулся, пробежал мимо — и опять не увидел.

В полутьме на лице Тоси мерцали слезы. Боясь, что не совладает с собой и отзовется, Тося обеими руками зажала уши, чтобы не слышать голоса Ильи.

Над притихшим поселком метался отчаянный крик:

— То-ося!.. То-о-ось!.. То-о-ося-а-а!..

Лишь дальнее лесное эхо отвечало Илье.

## НАДЯ БОИТСЯ

Поздний вечер. Улица поселка возле недостроенного дома, в котором Ксан Ксанычу с Надей обещали дать комнату. Первая пара стропил обозначила высоту крыши.

На «Камчатке» вползвука играла гармонь, и временами оттуда долетал девичий смех и ломкий настойчивый басок парня. А с нижнего склада у реки доносились бессонные гудки паровозика-кукушки, раскатистый лязг буферов и возбужденные работой молодые голоса грузчиков.

Кто-то бродил внутри недостроенного дома: в темноте свет электрического фонарика таинственно вспыхивал в одной комнате, пропадал и снова вспыхивал в другой.

— Осторожней, Надюша,— сказал из глубины дома голос Ксан Ксаныча.— Доски тут...

Луч фонарика в руке Ксан Ксаныча обежал клетку комнаты, выхватил из темноты лицо Нади, стоящей рядом с ним, и кучи строительного мусора на полу, густо запорошенные снегом.

— А может, лучше эту комнату просить?— зажадничал Ксан Ксаныч.— Окно на юг и вообще... очень эта комната, Надюша, располагает меня к семейной жизни!

— Большая...— отозвалась Надя.— Бездетным не дадут.

— А это как рассудить! — запротестовал Ксан Ксаныч. — Нынче бездетный, а завтра совсем наоборот... Ведь так, Надюша?

— Я все забываю спросить... Ксан Ксаныч, ты детей любишь?

— Чужих — не очень,— честно признался Ксан Ксаныч.— А своего парнишку или там девку я полюбил бы... Своя ведь кровинка, Надюша!

Ксан Ксаныч сорвался с места и измерил комнату шагами.

— Ничуть не большая. Очень даже как раз! Кровать, Надюша, мы поставим в тот угол, а шкаф вот сюда. Я уже и доски сухие припас, сделаю не хуже фабричного... А стол, Надюша, лучше к окну придвинуть: будем летом чай пить и на улицу смотреть — вроде кино!

— А может, посредине? — неуверенно предложила Надя. — А то как-то голо будет в комнате...

— Можно и посредине,—покладисто согласился Ксан Ксаныч.— Мы еще подумаем, Надюша, не завтра ведь переезжать.

Ксан Ксаныч помог Наде вылезть на улицу через незастекленное окно и сам вылез вслед за ней. Он направил луч фонарика в глубину комнаты и озабоченно покачал головой.

— А потолки все-таки низковаты!..

Надя шагнула вдруг к своему жениху, горячо обхватила его шею руками и неумело поцеловала.

— Ну его с квартирой, Ксан Ксаныч! Давай поскорей поженимся, а то я чего-то бояться стала... Прямо завтра и поедем в загс, а, Ксан Ксаныч?

Как всегда в минуты волнения, Ксан Ксаныч затоптался на одном месте.

— Ну что это за семейная жизнь? Ты в одном общежитии, я в другом. Потерпим еще, Надюша, теперь уж недолго осталось...

— Ну, смотри, Ксан Ксаныч, смотри...

## ИЛЬЯ ПРОСИТ ПРОЩЕНИЯ

Яркое солнце слепило глаза в кухне-вагончике, где теперь хозяйничала Тося. Все вокруг Тоси было новое, веселое, блескучее: и чистенькая кухонька, и кастрюли, и ножи, и миски, и щеголеватый маленький будильник, уютно тикающий на полке.

А вот Тося в перекрахмаленном переднике и большом, поминутно наползающем на глаза колпаке, была пасмурной и хмурой. Думая невеселую свою думу, она машинально резала хлеб ножом-хлеборезкой.

Тося оторвалась от хлеборезки, нырнула ложкой в банку с аккуратной этикеткой «соль», посолила варево, взглянула на чистенький будильник и заторопилась. Она разложила нарезанный хлеб по тарелкам и поставила тарелки у раздаточного оконца, над которым висела новенькая книга жалоб и привязанный к ней электропроводом неочиненный карандаш.

Тося вышла во вторую половину вагончика, где была столовая, и расставила тарелки с хлебом на столах. Потом она повесила на катушку над умывальником чистое полотенце, открыла большой, чуть ли не амбарный замок, которым был заперт бачок с питьевой водой, вылила туда чайник остуженной кипяченой воды и снова навесила богатырский замок.

Тоненько прозвенел будильник. Тося придирчиво осмотрела столовую и себя, пришпилила к стенке загнувшийся уголок стенгазеты, поправила поварской колпак на голове и толкнула входную дверь.

Высунувшись из вагончика, она зазвонила в маленький певучий колокол, примостившийся у входа над размашистой надписью мелом: «Ресторан «НАВАЛИСЬ!» имени Т. Кислицыной».

По волоку со стороны делянки гуськом двигались на обед вальщики леса. Впереди шел Илья в легонькой летней кепочке.

Тося равнодушно глянула на Илью и вернулась в вагончик. Она сполоснула руки под умывальником и прошла на кухоньку. Первым к раздаточному оконцу явился Филя — в пыжиковой шапке и с заметными еще остатками синяка под глазом.

— Руки мыл?— строго осведомилась Тося и кивнула на синяк.— Филь, больно?

— Все из-за тебя!..— зло пробормотал Филя.

Завидев Илью, вошедшего в вагончик, он поспешно схватил миску со щами, ушел в самый дальний угол и сел лицом к стене.

К оконцу подошел Илья, потирая замерзшие уши.

Не глядя на него, Тося по долгу службы налила ему щей и положила в миску большой кусок мяса, чтобы подлый человек не думал, что она сводит с ним счеты.

Илья невесело усмехнулся и не отходил от оконца.

Тося положила ему в миску еще кусок мяса — поменьше.

Илья все не отходил. Он стоял рядом с оконцем, к которому один за другим подходили лесорубы. Тося наливала им щей, и они отходили, с любопытством поглядывая на Илью.

Подошли Дементьев с Чуркиным.

— Как обед, Анастасия Поликарповна?— спросил Дементьев.

— А вы попробуйте,— предложила Тося и налила ему и Чуркину щей.

Выждав, когда возле оконца никого не было, Илья придвинулся к Тосе и сказал голосом человека, не привыкшего извиняться:

— Прости ты меня...

— Я тебя в упор не вижу,— отозвалась Тося, старательно глядя мимо Ильи и машинально помешивая ложкой в его миске.— И брось ты сниться, взял моду! Я уже вторую неделю подушку не переворачиваю, а ты... И как это тебе удается?..

— Красивая ты сейчас!— с болью в голосе сказал Илья.

— Ну да?!— опешила Тося.

Подошла Катя, насмешливо глянула на Илью и, уходя с миской, многозначительно кашлянула, напоминая Тосе о давнем их уговоре. Тося сердито махнула рукой, прося подругу зря не надрывать горло.

— Прости, Тось... Я же теперь совсем не такой... Самому смешно вспомнить!

— Смешно?

— Ну... противно.

— Противно?

— Ну, совестно... Не придирайся ты к словам. Испытай меня, если не веришь!

— Что ты, трактор, чтобы тебя испытывать?.. Никогда я тебе не прощу... Ненавижу тебя, не-на-ви-жу!.. И... отойди ты от кухни, а то.. ложки пропадают!

— Ложки?— взревел Илья, оскорбленный в лучших своих чувствах, круто повернулся, вышел из вагончика и так хлопнул дверью, что в Тосиной кухоньке с полки свалилась банка с этикеткой и соль рассыпалась на чистом полу.

## ВРАГ ЛЮБВИ

Воскресенье. Яркое весеннее солнце всех выманило на улицу. Перед женским общежитием прогуливались празднично одетые лесорубы. Сашка, окруженный поющими девчатами, пиликал на гармони. Катин голос звенел над поселком.

Прошли на лыжах Дементьев с Анфисой.

Стрехи крыш ощетинились зубчатой гребенкой мокрых сосулек. Капли, срываясь с сосулек, вспыхивали на солнце слепящими огоньками.

Тося взбежала на крыльцо общежития, взялась за ручку двери и замерла, щурясь от яркого света. Из кармана ее пальтеца торчала газета. Тося подпрыгнула раз-другой, пытаясь сорвать сосульку, но не достала. Тогда она вытащила из кармана газету, свернула ее потуже, подпрыгнула, сбила-таки сосульку и победоносно огляделась по сторонам. В конце улицы, сторонясь общего веселья, прошел угрюмый Илья. Тося поспешно сунула газету в карман и юркнула в общежитие.

Она распахнула дверь своей комнаты и застыла на пороге.

Перед раскрытой топкой печи стояла Вера и держала в руке нераспечатанное письмо, не решаясь бросить его в печку.

— Мам-Вера, ты чего?— встревожилась Тося, подбегая к ней.— Пожалела своего ирода? Да не верь ты ему! Обманывает, по почерку видно — обманывает!

Тося выхватила письмо и нацелилась швырнуть его в печку.

— Не смей!

Вера вцепилась в конверт, рванула к себе — и в руках у Тоси остался куцый уголок письма.

— Хочешь, я склею?— с готовностью предложила Тося.

Вера тяжело подняла руку и бросила письмо в топку. Тося сочувственно шмыгнула носом и нерешительно протянула Вере свою часть письма. Вера кинула в топку и куцый уголок.

— Так им всем и надо!— сказала Тося и с довольным видом потерла руки.

Вера завороженными глазами смотрела в огонь. Письмо покорежилось и разом вспыхнуло. А Тосин уголок упал на сырое полено и не сгорел.

Вера бессильно опустилась на койку. Тося подсела к ней, обняла старшую свою подругу. Они как бы поменялись на время местами, и роль утешительницы и наставницы перешла от Веры к Тосе.

За окном капли срывались с сосулек и вспыхивали на солнце.

— Мам-Вера, не надо. Ты держись... вот как я!— Тося выпрямилась, наглядно показывая, как надо держаться под ударами судьбы.—Ну, что ты так, в сам деле? Ведь на тебя не спорили!

— Эх, Тосенька, есть вещи и похуже спора...

Тося с сомнением посмотрела на Веру.

— Он что... это самое, изменял тебе?— осторожно спросила она, поглаживая Веру по плечу.

— Если бы еще по любви, а то встретил одну вертихвостку вроде нашей Анфисы. Так просто, от нечего делать... А как я его любила, как ему, дура, верила!..

— Да-а... И тебе нелегко,— великодушно признала Тося.— А что же он, ирод, пишет?

— Не знаю, я же ни одного письма не прочла...— тихо ответила Вера и с сожалением посмотрела на печку.

— Ой, Верка!...— ужаснулась Тося и вдруг размечталась:— Как хочется быть краси-ивой! Я бы тогда за всех обманутых девчат отомстила!.. — Она встала и прошлась по комнате, неумело поводя плечами и обмахиваясь газетой, как веером.— Вот иду я, красивая, по улице, и все встречные ребята столбенеют, а какие послабей в коленках — так и падают, падают, сами собой в штабеля укладываются!..

Тося начала лепить из воздуха большущий штабель, но ей не дали завершить его: весело напевая, в комнату вбежала Катя.

— Девы, теплынь на улице, прямо весна!— Катя стащила с головы зимний платок.— Там такое гулянье развернулось!.. А вы чего здесь секретничаете?

— Тебе не понять,— отозвалась Тося.

— Это почему же?— обиделась Катя.— Кажется, не глупей тебя!

— Счастливая ты, Катька, а счастье глаза застит.

Вера удивленно покосилась на Тосю. Катя сменила теплый платок на легкую косыночку, взялась за ручку двери и оглянулась на своих горемычных подруг.

— Вера, Кислица, хотите, никуда я не пойду?— самоотверженно предложила она.— Я же не виноватая, что у нас с Сашкой все гладко идет. Встретились — полюбили, комнату дадут — поженимся...

Тося не приняла Катину жертву.

— Иди-иди, не примазывайся!

За окном Сашка призывно заиграл на гармони. Катя виновато вздохнула, жалея неудачливых своих подруг, и тихонько выскользнула из комнаты.

— Любовь!— горько сказала Тося.— Сколько про нее нагородили!.. Я, когда маленькая была, все думала: слаще меда эта любовь, а она — горче горчицы!

— Значит, и ты разочаровалась в любви?— спросила Вера.

— Угу... разочаровалась!— охотно согласилась Тося.

— И Пушкину больше не веришь?

Тося смутилась.

— Что ж Пушкин?.. Он еще в каком веке жил! А теперь... — Тося безнадежно махнула рукой.

— Выходит, поддалась ты Анфисе...— осудила Вера.

Сравнение с Анфисой озадачило и опечалило Тосю.

— Анфиска вообще...— Тося начертала в воздухе крест, зачеркивая всякую любовь на белом свете.— А я... Может, где и есть любовь... — Она дважды взмахнула вытянутой до предела рукой, показывая на загоризонтные края.— А у нас в поселке нету, за это я ручаюсь.

Тося клятвенно ударила себя кулаком в грудь и поведала самую свежую свою тайну:

— Знаешь, я вообще решила не жениться... это самое, замуж не выходить. Чего, в сам деле! На жизнь себе я всегда заработаю, а то попадется какой-нибудь пропойца, мучайся потом с ним!.. Одной спокойней, правда, мам-Вера? Хочу — халву ем, хочу — пряники!..

Тося вскочила с койки, нырнула в свою тумбочку, достала оттуда кулек с одним-единственным пряником, разломила его пополам, одну половину сунула Вере, а другую принялась жевать сама.

— Я мятные уважаю, можно потом зубы не чистить,— поделилась Тося давним своим открытием.

Газета выпала из Тосиного кармана. Тося кинулась поднимать, но Вера опередила ее.

— Да там ничего интересного,— виновато сказала Тося.— Про наш лесопункт пишут... Ну и портреты некоторых передовиков.

Вера развернула газету. На видном месте красовался Илья. Это был тот самый снимок, который когда-то делал фотограф. Но Тосю-фон в редакции отрезали, и на снимке остался один Илья с протянутой рукой.

— Я вот тут стояла!— похвасталась Тося, обводя на газете кружок рядом с Ильей, и вздохнула, припомнив стародавние счастливые времена.

— А Илья с тех пор переменился, правда? — спросила Вера.

Тося независимо пожала плечами.

— Что ж Илья? Он сам по себе, а я сама по себе! Разошлись, как в море пароходы... Я думала, он страдать будет, убиваться,— разочарованно сказала Тося.— А он даже не смотрит на меня. Обедать и то не приходит. Похудел весь, одни гла-

зюки остались...— Тося жалостливо вздохнула и добавила с внезапно заклокотавшей в ней яростью:— Все насолить мне хочет: ты, мол, повариха, так вот на́ тебе, назло похудею, пусть тебе стыдно будет!.. Я его, ирода, насквозь вижу!

Вера покосилась на взбудораженную Тосю и позавидовала зеленой ее молодости:

— Эх, Кислица ты, Кислица!..

Тося вопросительно глянула на старшую подругу и бесхитростно удивилась:

— А ловко ты меня, мам-Вера, обвела вокруг пальца! Все о тебе говорили, а вышло... Нет, молодая я еще тебя учить!

Признавая полное свое поражение, Тося нырнула головой под руку Веры. Обнявшись, они сидели на койке и тихо покачивались — в такт песне, которую пели за окном.

Стараясь не потревожить Тосю, Вера за ее спиной украдкой глянула в сторону печки. На глазах у Веры дрова в топке осели, уцелевший уголок письма вспыхнул и рассыпался пеплом.

## ВСТРЕЧА В ПЕРЕУЛКЕ

На коммутаторе звенел-заливался телефон. Протянув руки к трубке и выжидательно поглядывая друг на друга, возле аппарата стояли Анфиса и девица с серьгами — в тех же позах, как когда-то при пересменке. Они одновременно перевели глаза на часы. Минутная стрелка прыгнула и чуть-чуть сдвинулась с цифры «двенадцать».

— Твоя смена,— объявила Анфиса и отошла от стола.

Девица с серьгами взяла трубку.

— Успеется, весь лес все равно не вырубите!..

Она переставила шнуры на доске, вынула из сумки кулек со сладостями и распахнула все ту же потрепанную книгу на странице, заложенной конфетной бумажкой.

— Послушай,— окликнула она Анфису, собирающуюся уходить.— Как подруга подруге... И чего ты к Вадим Петровичу прицепилась? Не успел человек приехать, а ты его...— Девица с серьгами сделала такой жест, будто свернула куренку шею.— Хоть бы пожалела его... как молодого специалиста! Тебе все хаханьки, а ему — моральное разложение...

— У тебя все?— холодно спросила Анфиса.

— Как подруга подруге...

Анфиса вышла, хлопнув дверью. Девица с серьгами развела руками с видом «вот делай после этого добро людям!»

...На крыльце конторы Анфиса остановилась. Мимо гурьбой прошли великовозрастные ученики вечерней школы. Слышны голоса:

— Вот завернули: па-рал-ле-ле-пи-пед! Не могли как-нибудь попроще назвать!

— А меня, как химия — так сразу в сон кидает!

— Ел я ананасы, ничего особенного: вроде дыни, только дороже.

— По программе Печорина ругать надо, а мне он нравится!

И когда все ученики скрылись уже в переулке, ведущем к школе, по улице промчалась опаздывающая Тося с куцым портфеликом. Вот она свернула в переулок, пробежала мимо густой елки, под которой пряталась когда-то от Ильи. Вслед ей из-за дерева высунулась чья-то голова.

Заинтересованная Анфиса сбежала с крыльца, подошла к елке, отвела пушистую лапу — и свет фонаря упал на сконфуженное лицо Ильи.

— Здравствуй, Илюша,— насмешливо сказала Анфиса.

— Ну чего тебе, чего?— недовольно пробормотал Илья, выбираясь из ненадежного своего укрытия.

— Что ж ты ко мне и не зайдешь теперь? Совсем дорогу на коммутатор забыл!

— Да все как-то некогда...— начал было смущенно Илья и тут же сам устыдился своей лжи.— Что ж нам в прятки играть?.. Сама ведь знаешь...

Анфиса наклонила голову, подтверждая, что она все знает.

— Все равно заходи. Я тебя не съем и... целовать без спросу не стану!.. Да и в сугроб ради меня лезть не надо!

Илья сердитыми ударами рукавицы отряхнул с себя снег.

— Слышь...— виновато сказал он, ощутив вдруг всю глубину своего падения.— Ты только никому не говори...

— Сказала бы, да не поверят!

— А ведь верно!— согласился Илья и сокрушенно покрутил головой.— Вот дожил!

— И... нравится тебе такая жизнь?— с искренним любопытством спросила Анфиса, и в голосе ее прозвучала зависть — не зависть, а так — проснувшееся вдруг желание самой испытать то неведомое, что чувствовал сейчас Илья.

— Нравится!— с вызовом ответил Илья.

Анфиса заботливо отряхнула снег с его плеча.

— Ты... и вдруг такая необыкновенная любовь! И чем тебя Тоська приворожила?

— Ты Тосю не трогай!— запальчиво сказал Илья.

Анфиса шутливо вздела руки.

— Не буду, не буду!.. Не лезь ты в бутылку! Но ведь сам же говорил: смотреть не на что...

Илья смущенно переступил с ноги на ногу, неохотно сказал:

— Я тогда как слепой был...

Анфиса оглянулась на крыльцо конторы.

— Ждешь?— догадался Илья.

Анфиса утвердительно наклонила голову:

— Что не спросишь — кого?

— Догадываюсь.

Анфиса самодовольно усмехнулась и сказала доверчиво:

— Знаешь, он меня определенно за другую принимает! Все «вы», «вы»— такой вежливый!..

Илья с любопытством глянул на нее.

— Инженер, диплом с отличием, а сам мальчишка-мальчишкой... Бывают же такие!..— Она перехватила пристальный взгляд Ильи.— Ты чего это?

— Слушай, а ты сама... не того?

— Что мне, жить надоело?! Любовь свою, Илюша...— беспечно начала Анфиса, запнулась и закончила горче, чем самой хотелось:— ...я давно разменяла...—Она отвернулась, недовольная собой, и вдруг фыркнула:— Ты вот угадай лучше, что мне Вадим Петрович говорит, когда мы вдвоем остаемся?— И подзадорила Илью:— Ни за что не угадаешь!

Илья развел руками.

— Все про Луну... обратную сторону, а на закуску — про почин костромских лесорубов!

— Срубил дерево — посади два?

— Вот-вот! Будут ему тут деревья сажать, как же, расставляй карман пошире!

Но Илья не поддержал ее.

— Надо будет — посадим. Не такое это глупое дело, как тебе кажется. Я вот один своей бензопилой целую тайгу под корень свел, а все мы тут?

— И ты туда же!— изумилась Анфиса.— Что-то перестаю я тебя узнавать...

Наигрывая на гармони, по переулку шел Сашка. Катя висела у него на руке и пела частушку:

Твои серые глаза
Режут сердце без ножа...

Проходя мимо Анфисы, Катя обернулась через плечо, ехидно спросила:

— Старая любовь не забывается?

И Анфиса не осталась в долгу:

— Надо в школу ходить, раз записалась!

— А нашему классу повезло,— поделилась Катя своей радостью.—Марь Иванна заболела! — Она повернулась к Сашке и допела свою частушку:

Мои карие глазенки
Достают аж до печенки!

— Живут люди,— позавидовал Илья чужому счастью и покосился на Анфису.— Слышь, Анфиска, ты меня не очень ругай... если что у нас не так было...

— Какие нежности при нашей бедности!— удивилась Анфиса.— Прямо подменила тебя Тоська: был парень как парень...

—Да ты хоть от меня не прячься! — упрекнул ее Илья.

На крыльцо конторы вышел Дементьев. Анфиса стояла спиной к конторе и не видела его, а Илья заметил и кивнул Анфисе.

— Иди, ждет человек.

Анфиса оглянулась.

— Анфиса Павловна! — почтительно окликнул ее Дементьев.

— Вот как у нас! — похвасталась Анфиса.

Она приветственно взмахнула Дементьеву рукой и скороговоркой поведала Илье, словно убедить его хотела, что она гораздо легкомысленней, чем ему показалось:

— Идем с Вадим Петровичем к механику новые пластинки слушать. Там такие мотивчики есть — закачаешься!

— Весело живешь,— сказал Илья.

— Так я ж не влюбленная! — улыбаясь, прямо в лицо Илье с вызовом бросила Анфиса, легко повернулась на каблуках и скорым шагом пошла к Дементьеву, который сбежал навстречу ей с крыльца конторы.

## НОЧНОЙ РАЗГОВОР

Комната девчат в общежитии. Глубокая ночь. Тося проснулась, перевернула подушку, чтобы увидеть во сне Илью, и снова плюхнулась на нее, стала натягивать одеяло на голову. И вдруг услышала рядом с собой тихий, сдерживаемый плач.

Тося приподнялась на локте, глянула сначала на койку Веры, потом на койку Анфисы. Плакала Анфиса. Тося живо спрыгнула на пол, подсела к Анфисе на койку.

— Анфиска, ты чего?

— Отвяжись ты, и без тебя тошно.

— Неприятности на работе? — спросила Тося.

Анфиса замотала головой, затихла на миг и заплакала еще громче. В углу заворочалась на своей койке Надя.

— Личное, да?— выпытывала Тося.

— Да отстань ты, в каждую дырку затычка!

Ничуть не обидевшись, Тося сказала:

— Погоди, я сейчас шлепанцы надену, студеный пол...

Она на ощупь отыскала ногами свои шлепанцы, прошла к вешалке, накинула на плечи пальтецо и вернулась к Анфисе.

— Может, тебе воды? Ты не стесняйся.

— Пей сама! — сердито выпалила Анфиса и заплакала громче прежнего.

Тося растерянно огляделась, не зная, как ей успокоить Анфису. Надя сказала рыхлым спросонья голосом:

— И чего вам неймется? Ночь-полночь...

— Вам бы только дрыхнуть, сонные тетери!— осудила Тося подруг.

Она потормошила Веру за плечо, бесцеремонно дернула Катю за ногу и щелкнула выключателем.

— Кончай ночевать!

— Уже на работу?— удивилась Вера, протирая глаза.

— Что тебе, Кислица?— недовольно спросила Катя, глянула на ходики и ахнула:— Полтретьего только!

— Вот!— Тося торжественно показала на Анфису, спрятавшую голову под подушку.— Истерика у Анфисы! Я думаю, это у нее личное...

— Какая еще истерика?— Анфиса вскинула свое заплаканное лицо.— Ты еще настоящей истерики не видала!

— А я говорю: истерика!— авторитетно сказала Тося.

Вера накинула на плечи одеяло и подсела к Анфисе.

— Тебя что, обидели?

— И чего вы в мою душу без спросу лезете? А то я вам такое расскажу...

— Тссс!— остановила ее Вера.— Тося, выйди в коридор.

— Мам-Вера, да ты что?!— опешила Тося.— Я же вас всех разбудила, а теперь— в коридор? Вот люди... Да без меня вы бы до сих пор дрыхнули без задних ног!

— Надя, Катя, выведите ее,— распорядилась Вера.

Надя с Катей схватили упирающуюся Тосю и потащили ее к выходу.

— Не имеете права!— вопила Тося, отбиваясь руками и ногами.— Да я уже все картины старше шестнадцати лет смотрю — и то ничего!..

Тосю вытолкали в коридор. Сильная Надя стала на страже. Тося рванула на себя дверь и на миг приоткрыла ее.

— Успокойся, Анфиса...— услышала Тося голос Веры, и дверь снова захлопнулась перед самым Тосиным носом.

Тося тщетно подергала ручку, пробормотала бессильно:

— Я вам это припомню...— И стала исследовать дверь в поисках местечка, где было бы слышно лучше всего.

Она припадала щекой к двери, прикладывала к доске то правое, то левое ухо. Но слышала Тося лишь обрывки фраз.

Голос Анфисы. Все любят, а я... Горько стало... Не верила, а теперь... Что я, хуже всех?..

Голос Кати. Раньше надо было думать!

Тося поднатужилась и подкатила к двери чурбан, который стоял в углу коридора, живо вскочила на него, исследовала верх двери, разочаровалась и спрыгнула вниз. И тут она открыла, что лучше всего слышно через замочную скважину. Она надолго застыла в неудобной позе, припав ухом к замку.

Голос Нади. Поменьше хвостом крутила бы!

Голос Анфисы. Легко вам рассуждать, у вас такого соблазна не было... А все красота моя, будь она проклята! Я еще в школу бегала, а мужики уже липли ко мне... Я и себя не оправдываю, но и они ведь... А теперь все в стороне остались!..

И, как водится, на самом интересном месте дверь распахнулась. Надя с силой оттолкнула Тосю и снова захлопнула дверь. Тося только услышала, как Анфиса громко спросила:

— Это как, справедливо?

— Вот черт, здоровая!— сказала Тося, потирая пострадавшее плечо.— Откормила я тебя, Надежда, на свою погибель...— И пригрозила двери:—Ну погоди, получишь ты у меня завтра добавку!

Тося снова припала к замочной скважине, но Надя изнутри уже чем-то заткнула ее, и слышно было только: «Бу... бу... бу...»

Тося оглядела коридор, увидела проволочную загогулину и выпрямила ее. Она как шомполом вытолкнула Надину затычку и стала слушать.

Голос Нади. И чего ты слезу гонишь?

Голос Кати. Вадим Петрович души в тебе не чает!

Голос Анфисы. Со мной он только время проводит. А как жениться или полюбить кого по-настоящему, так сразу найдет себе какую-нибудь Машу или Наташу... Знаю я их всех! Вот и Илья к Тоське перебежал. И что он в ней нашел? Что?..

Голос Веры. Тише ты!

В замочной скважине что-то загремело и опять стало слышно лишь: «Бу...бу... бу...бу...»

Тося живо схватила свой испытанный шомпол, но как она ни шуровала им, а на этот раз не смогла прочистить «слуховую трубу». Кажется, Надя вставила в замочную скважину ключ и крепко держала его.

Тося отшвырнула бесполезную железяку, повыше вздернула воротник пальтеца, села на чурбан, зябко поежилась, зевнула и закрыла глаза. И тут же вскочила, заслышав, как в замочной скважине вкрадчиво провернулся ключ. Тося думала, что муки ее кончились, но дверь распахнулась и одновременно со словами Веры: «Что ж, Анфиса, за ошибки свои надо платить сполна!»—в коридор вылетели валенки и рука Нади протянула Тосе теплый полушубок Ксан Ксаныча.

Дверь снова захлопнулась. Тося нырнула окоченевшими ногами в валенки, два раза обернула себя просторным полушубком Ксан Ксаныча и стала похожа на ночного сторожа.

Она прошлась по коридору, рассматривая обновку. Приоткрылась дверь соседней комнаты, и в коридор выглянула девица с серьгами. Впрочем, сейчас в ушах у нее серег не было: она их вынимала на ночь. Зато в волосах ее густо торчали патроны бигуди.

— Что там у вас за свадьба, Кислицына?

Тося запахнула на себе полушубок Ксан Ксаныча — сначала одну полу, потом другую.

— А тебе какое дело?— воинственно спросила она, грудью становясь на защиту родной комнаты.—Без курчавых обойдемся...Вечно под нашу дверь мусор подметаешь!

## ТОСЕ ДАРЯТ ЧАСЫ

Комната девчат. Вечер. Тося сидела за столом над учебником географии, распустившим длинный хвост карты. На другом конце стола Вера щелкала на счетах. Катя вышивала кисет для Сашки.

В коридоре загремело ведро, в дверь робко постучали. Тося приподняла голову и, решив, что ей послышалось, снова склонилась над картой. Постучали еще раз — все так же тихо.

— Веселей стучи!—крикнула Тося.—Не обедал, что ли? Кормишь вас, кормишь!..

Дверь открылась — и вошел Илья, одетый так же празднично, как и тогда, когда приглашал Тосю в кино. Только шапка теперь на нем была другая, попроще, да самоуверенности заметно поубавилось. Тося уткнулась в Тихий океан и прижала руки к ушам, чтобы ей не мешали заниматься.

— Девчата,— напряженным голосом попросил Илья,— пошли бы вы погуляли, мне надо с Тосей поговорить.

— Новое дело!— неодобрительно сказала Катя и покосилась на Тосю.

Тося слегка раздвинула пальцы, прижатые к ушам, и еще ниже склонилась над картой. Вера со стуком скинула костяшки со счетов, взяла с тумбочки журнал и вышла в коридор, а Катя приостановилась на пороге и громко объявила:

— Тось, мы тут поблизости будем. В случае чего...

Илья нетерпеливо глянул на нее — и Катю словно ветром сдуло. Тося совсем распласталась над картой и стала озабоченно водить по ней пальцем. Илья шагнул к ней и осторожно потянул учебник к себе. Тося вцепилась в книгу за другой конец и не пускала.

— Порвешь... — прошептала она, всматриваясь в карту.

Илья потянул сильнее, и Тося выпустила книгу. Лишенная спасительного занятия, она медленно подняла голову. Илья запустил руку в карман и попросил Тосю:

— Закрой глаза.

— Вот еще!

— Закрой, не бойся...

— Никто тебя тут не боится!

Тося зажмурилась и на всякий случай выставила локоть вперед, как учила когда-то опытная Анфиса. Илья живо достал из кармана маленькую коробочку, вынул из нее часики и положил перед Тосей на стол. Тося открыла глаза.

— Ой, чьи такие малюсенькие?

— Твои...Чтоб вовремя обеды готовила,— объяснил Илья.

Тося залюбовалась красивыми часиками, поднесла их к уху, послушала. Вся ее непримиримость куда-то запропала. Бесхитростная девчоночья радость разлилась по лицу Тоси.

— Тикают!

Илья облегченно вздохнул и вытащил из кармана папиросы. У него сейчас был такой вид, будто он наконец-то перевалил труднейший в своей жизни перевал и вышел на прямую дорогу, ведущую к счастью.

Тося надела часы на правую руку и торжественно прошлась по комнате, держа руку с часами на весу и упиваясь первым в жизни ценным подарком.

— На левую надо,— сказал Илья, снисходительно поглядывая на Тосин парад.

— Я знала, да вот позабыла...— оправдалась Тося в непростительном своем невежестве и стала отстегивать ремешок.

Гулко, как в пустую бочку, закашляла за дверью Катя. Тосина рука испуганно дрогнула и накрыла часики, словно защитить их хотела от надвигающейся опасности.

— Давай я помогу,— покровительственно сказал Илья, шагнул к Тосе и обнял ее, чтобы закрепить нелегкую свою победу.

Тося обеими руками уперлась в грудь Ильи и диким тигренком выскользнула из его объятий.

— Да брось ты!— миролюбиво проговорил Илья и протянул к Тосе руку.

Тося отпрыгнула от него и стала срывать с руки часики.

— Так вот ты зачем часы принес?!— с величайшим презрением выпалила Тося, возясь с ремешком.— Взятку даешь?

С незажженной папироской во рту Илья бессильно опустился на табуретку.

— Ты чего это расселся? А ну встань!— приказала Тося.—Для тебя Ксан Ксаныч табуретку делал?

Илья медленно поднялся. Тося расстегнула наконец ремешок и, глядя презрительно в сторону, сердито протянула часы Илье.

— Тось?!— с отчаянием в голосе крикнул Илья и отвел свою руку за спину.

Тося замахнулась, чтобы швырнуть часы на стол, но пожалела ценную вещь и бережно положила на раскрытый учебник географии.

— Не возьмешь?— угрожающе спросил Илья.

Тося строго покачала головой:

— Иди-ка ты, парень...— Она помахала рукой, выпроваживая Илью из комнаты.

— Ах, та-ак?!

Илья схватил со стола часы, шмякнул их об пол, изо всей силы ударил по ним кованым каблуком сапога и, натыкаясь на стулья, выскочил из комнаты, загремел в коридоре ведром...

Встревоженные девчата вбежали в комнату. Тося сидела на полу и подбирала осколки. Слезы текли по ее щекам.

— Он тебя ударил?— спросила Вера.

— Больно, да?— выпытывала Катя.

— Ой, девочки! Да что же это такое: ведь я его, ирода, полюбила-а!..

Тося уткнулась в колени и заревела в голос.

## КСАН КСАНЫЧ ПОЛУЧАЕТ КВАРТИРУ

Ксан Ксаныч старательно ввинчивал петли в дверь той комнаты, которую он когда-то ночью облюбовал вместе с Надей. А вокруг шумел субботник. Десятка три лесорубов пожертвовали своим воскресным отдыхом, чтобы поскорее достроить многострадальный дом. На новостройке кипела дружная, празднично-шумная и малость бестолковая работа, какая бывает, когда за дело берется больше людей, чем надо, и не все из них знают, что и как им делать.

И поверх всей разноголосицы, шума и гама над стройкой раздавался неторопливый и размеренный стук топора: «Бум... Бум... Бум...»

Это Илья зашивал досками фронтон дома. Филя с Длинномером подносили ему доски.

Катя с Надей несли на носилках кирпичи. Ксан Ксаныч молодо подмигнул Наде и показал ей замок. Надя поспешно закивала головой, радуясь за Ксан Ксаныча.

Они внесли носилки в комнату и опустили возле печки, которую возводил Чуркин с видом заправского печника. Подручным у него был повязанный фартуком Дементьев.

— На кой ляд вы мне битый кирпич суете?—накинулся Чуркин на Дементьева.— Глядеть надо, это вам не в конторе перышком скрипеть!

Катя прыснула, схватила пустые носилки и выбежала из дома.

...Надя с Катей подошли к груде кирпича посреди улицы. Анфиса сортировала кирпич и готовила глиняный раствор в большом грязном корыте. Рядом Тося разогревала в котле воду для раствора и помогала Анфисе сортировать кирпич.

Нагружая носилки, Катя вскинула голову и посмотрела на верхушку телеграфного столба, где с монтерскими кошками на ногах висел Сашка и подключал электропроводку к новому дому.

— Смотри, не сорвись!— боязливо крикнула Катя.

И Тося покосилась на Илью.

Сашка помахал Кате рукавицей и крикнул в ответ:

— Кирпича поменьше накладывай, сколько тебе говорить!

— Вот феодал!— нежно сказала Катя.— Еще не поженились, а уже командует.

А Илья встретился с Тосей глазами и отвернулся.

В комнату, где Чуркин с Дементьевым клали печь, Ксан Ксаныч принес охапку сухих дров и стал тесать лучину для растопки.

— Торопишься ты, Ксан Ксаныч!— сказал Чуркин.

— А ждал сколько?

Чуркин выскреб из ведра остаток раствора, протянул ведро Дементьеву.

— Петрович, давай!— приказал он.

Дементьев послушно схватил ведро и выбежал из комнаты.

— Бегает...— заискивающе сказал Ксан Ксаныч.

— Старается, да что толку?— посетовал Чуркин на неумелого своего помощника.

Ксан Ксаныч откашлялся и кивнул на печку.

— Алексей Прокофьич, ты уж... того... за мной не пропадет.

— А если не тебе эту комнату дадут?

— Обещали...

— Обещают одному — дадут другому...— умудренно сказал Чуркин.

— Ты думаешь?— испугался Ксан Ксаныч.

— Бывает... Администрация!

Ксан Ксаныч бросил свою растопку и выскользнул из комнаты.

С пустым ведром в руке к Анфисе подошел Дементьев. Он вынул из кармана пакет, развернул его и подал Анфисе коробку пастилы.

— Больше ничего в нашем магазине не было,— оправдался Дементьев,—Только вот эта, бело-розовая...

Анфиса отпрянула от коробки.

— Вадим Петрович, вы мне никогда этих конфет не дарите...

— Не любите пастилы?

— Да... И вообще не надо нам больше встречаться.

— Но почему? Я вас просто не понимаю сегодня...— Коробка пастилы мешала Дементьеву, и он не знал, куда ее деть.— Девушки, держите!— крикнул Дементьев и кинул коробку Кате.

Катя ловко поймала ее, открыла. Тося и девица с серьгами поспешили к ней.

— Слишком вы для меня, Вадим Петрович, хороший... Ну и ищите себе хорошую, а меня оставьте в покое,— сказала Анфиса.

— Глупости вы говорите, глупости!— запротестовал Дементьев.

Он огляделся по сторонам. Девчата дружно уничтожали даровую пастилу и прислушивались к их разговору.

— Давайте так: вечером я приду на коммутатор, и мы обо всем спокойно поговорим?

— Не надо, сегодня я дверь не открою.

Тося одобрительно закивала головой.

— А завтра?— с надеждой в голосе спросил Дементьев.

— Не знаю...— честно призналась Анфиса.— Так далеко вперед я еще не научилась смотреть!

— Раствор давай, Петрович!— закричал Чуркин и поддел начальство:— Что за лирика в рабочее время?!

Дементьев зачерпнул ведром раствор из корыта и виноватой рысцой поспешил к строгому печнику.

— Гвоздей давай!— закричал сверху Илья.

Помахивая пустой коробкой из-под пастилы, к Анфисе подошла Тося. Лихим ударом ноги она послала коробку в костер.

— Правильно, Анфиска, так им и надо!.. Вот мы вчера по истории проходили: было, оказывается, такое время, когда женщины над всеми мужиками командовали. Оч-чень правильное было времечко, я только названье забыла... Вот дырявая башка!— Тося в сердцах шлепнула себя по шапке.

— Матриархат, что ли?— подсказала Анфиса.

— Ты тоже знаешь?— удивилась Тося и хищно сжала руку в кулак.— Вот где они у нас сидели, голубчики! Так нет, пожалели их древние бабы, выпустили... — Тося разочарованно разжала кулак.— Если б сейчас этот самый матриархат был, уж я бы...

Она покосилась на Илью, шагнула к кому грязного снега, с силой ударила по нему ногой и растерла в порошок.

— Гвоздей-ей!— снова крикнул Илья с крыши.

— И чего разорался?..— проворчала Тося.

Сашка с телеграфного столба распорядился:

— Анфиса, отнеси Илье вон тот ящик. Тося, помоги!

— А сам он не может? —озлилась Тося.— Руки у него отсохли?

Анфиса взялась за один конец ящика, приподняла его и вопросительно глянула на замешкавшуюся Тосю. Чтобы подруга не надрывалась, Тося подошла к ящику и неохотно взялась за другой конец.

Они втащили ящик с гвоздями на чердак. Анфиса тут же повернула назад. И Тося заторопилась было за ней, но хлястик ее ватника зацепился вдруг за проволоку, свисающую с крыши.

Тося замерла на месте, думая, что это Илья держит ее.

— А ну пусти!

Не оборачиваясь, она попыталась шагнуть вперед, но хлястик натянулся и не пускал Тосю.

— Пусти, кому говорят!— выпалила Тося.

Она схватила обрезок горбыля, воинственно вздела его и рывком повернулась к Илье. Он стоял спиной к ней и возился с досками. Тося разочарованно отбросила свой горбыль, отцепила хлястик. И тут Илья наконец-то приладил доску и, не глядя на Тосю, требовательно протянул к ней руку.

Тося помедлила, для пользы дела вытащила из ящика гвоздь и вложила его в руку Ильи. Тот забил гвоздь одним ударом топора и снова, не оборачиваясь, протянул руку к Тосе. Она презрительно усмехнулась и вложила второй гвоздь в руку Ильи. Удар топора — и Илья протянул руку за третьим гвоздем.

А третий гвоздь застрял в ящике. Стоя спиной к Тосе с топором наготове, Илья требовательно пошевелил пальцами, поторапливая замешкавшуюся подсобницу.

— Держи! Вот тебе!— с ненавистью выпалила Тося, схватила ящик с гвоздями, понатужилась, подняла его и швырнула к ногам Ильи.

Всей своей тяжестью ящик упал на носок Илюхиного сапога. Илья охнул и запрыгал на одной ноге, морщась от боли.

Неведомая Тосе властная сила сорвала ее с места и кинула к Илье. Снизу вверх заглядывая ему в лицо и страдая больше его самого, она спросила виновато и покаянно:

— Илюшка, больно тебе?

Илья попытался улыбнуться Тосе, но лишь скривился.

— Ничего...— выдавил он из себя,— терпеть... можно!

...От конторы лесопункта к новостройке, разбрызгивая первые весенние лужи, бежал счастливый Ксан Ксаныч.

— Дали, Надюша, дали!..— кричал он, размахивая узенькой бумажкой.— Ту самую, окно на юг!..

— Администрация...— сказал Чуркин и почесал в затылке.

Лесорубы шумной гурьбой окружили Ксан Ксаныча и Надю.

— Ксан Ксаныч, с тебя приходится!

— Новоселье не зажимать!

— Ребятки!— растроганно пообещал счастливый Ксан Ксаныч.— Все будет, дайте только нам с Надюшей на квартиру перебраться. И свадьба будет и новоселье!

— Горько!— дурашливо крикнул Филя.

— Ну, а это уж ни к чему,— обиделся Ксан Ксаныч.

Вера кончила мыть окна в комнате Ксан Ксаныча. А Чуркин вмазал чугунную плиту в кладку, похлопал грязной рукой по мокрому боку печки и сказал Ксан Ксанычу:

— Живи на здоровье!

И вдруг все участники субботника, как по команде, вскинули головы кверху. Над стройкой и поселком несся радостный и ликующий стук топора: «Бум! Бум! Бум!»

И лесное эхо отвечало вдали: «Пуф... Пуф... Пуф...»

Филя с Длинномером бегом потащили доски на чердак.

Стало смеркаться. Сашка постучал топорами, обух по обоху, возвещая конец субботника. Лесорубы с шутками и смехом покидали новостройку.

Ксан Ксаныч навесил тяжелый замок на дверь своей комнаты и озабоченно сказал Наде:

— Перебраться надо сегодня же. А то мало ли чего: начальство вдруг передумает, или вселится какой-нибудь проныра — попробуй потом его выселить...

Он подергал замок и спрятал ключ в самый надежный карман.

— Иди собирайся, Надюш. Сегодня как-нибудь переночуем, а завтра в загс! Помолодевший от счастья Ксан Ксаныч сорвался с места и пропал в сизых апрельских сумерках. Зараженная его нетерпеньем, Надя быстро пошла к общежитию.

## ТОСЯ НА «КАМЧАТКЕ»

Надя поравнялась с «Камчаткой».

— А северного сияния я так и не видела...— отчетливо сказал голос Тоси.

Надя отпрянула назад, спряталась за поленницей дров.

На заветной завалинке, тесно прижавшись друг к другу, сидели Илья с Тосей. Звенела капель, и где-то под толщей снега все громче и уверенней журчал первый ручеек.

— На будущий год увидишь!— пообещал Илья.

С крыши сорвалась сосулька. Тося поймала ее на лету, откусила кончик и протянула Илье. Тот послушно захрустел льдинкой во рту.

— Сидим прямо как взрослые!— со смехом сказала Тося.

— А мы и есть взрослые...— немного обиженно отозвался Илья и в доказательство своих слов попытался поцеловать Тосю.

Она ужом выскользнула из его объятий.

— Ох и агрессор ты, Илюшка!

— Ну хоть так-то можно?— с надеждой в голосе спросил Илья, неуверенно положив руку на Тосино плечо.

Тося подумала-подумала и милостиво разрешила:

— Так — можно...

Затаив дыхание, слушала Надя их горячий шепот и веселую возню.

— Тоже мне любовь называется!— разочарованно проговорил Илья.— Ребята уже невесть что про нас болтают, а я тебя и не целовал ни разу... Узнают — засмеют!

— Чихала я на твоих ребят!

— А на меня?

— Так ведь страшно же!..— доверчиво призналась Тося.— Ни с того ни с сего... Неужели ты без поцелуя прожить не можешь? Так-таки не можешь?.. Только не притворяйся!

— Какая ты... — Илья снял руку с Тосиного плеча.

— Уже обиделся? Ох и личность ты!.. Ну ладно, так и быть...

Тося повернулась боком к Илье, зажмурилась и ткнула себя пальцем в щеку, показывая, куда целовать.

Илья осторожно коснулся губами ее щеки и вопросительно посмотрел на Тосю. Она все еще сидела с закрытыми глазами — то ли переживала первый в своей жизни поцелуй, то ли ждала еще чего-то.

Илья решительно обнял Тосю, крепко поцеловал ее в губы и тут же предусмотрительно отодвинулся, предвидя неминуемый нагоняй.

А Тося вдруг засмеялась. Всего ожидал от нее Илья, но лишь не этого смеха, обидного для мужского его самолюбия.

— Чего ты?— хмуро спросил он.

Тося замотала головой. Илья придвинулся к ней.

— Ну, Тось?

— Да стыдно про такое говорить...

— Так ведь мне же, не кому-нибудь.

— Знаешь, я раньше все думала: и как это люди целуются, ведь носы должны мешать... А теперь вижу: не мешают носы! — И Тося доверчиво подставила губы.

Надя на цыпочках отошла от поленницы, кружным путем направилась в общежитие.

А Тося после второго поцелуя вдруг заплакала.

— А теперь что?— встревожился Илья.

— Батю вспомнила...— Тося всхлипнула.— Как мне хорошо, я всегда его вспоминаю. Он ведь знал только, что у мамы ребенок будет, а кто — мальчик или девочка — так и не успел узнать, погиб на фронте. Даже не узнал, что я родилась — и погиб, обидно-о!..

Илья прикрыл Тосю полой куртки, как бы ограждая ее от всех бед. Впервые он почувствовал сейчас свою ответственность за всю дальнейшую Тосину судьбу.

Тося положила голову ему на плечо, немного поелозила, устраиваясь поудобней, и затихла.

## КСАН КСАНЫЧ ДАРИТ ТАБУРЕТКУ

Угрюмая Надя сидела над раскрытым чемоданом и укладывала вещи.

— Счастливые вы с Ксан Ксанычем!— позавидовала Катя.— Теперь и мы с Сашей будем квартиру требовать.

В комнату быстро вошла Вера. Еще с порога она нетерпеливо глянула на свою койку. Не раздеваясь, шагнула к ней, приподняла подушку, но и там ничего не было.

— Кто знает, почта была сегодня?

Катя оторвалась от рукоделия, с любопытством посмотрела на Веру.

Та поспешно отвернулась.

Все тяжелей и непослушней становились Надины руки, укладывающие вещи. И вот уже бессильно повисли они над раскрытым чемоданом.

— Что с тобой?— встревожилась Вера.

Надя молча захлопнула крышку полупустого чемодана.

— Надежда, не дури!— попробовала предостеречь подругу Вера.

Вбежал Ксан Ксаныч с новенькой, только что купленной сковородкой.

— Без очереди достал, алюминиевая, пригодится в семейной жизни!

Он кинулся к чемодану.

— Девчата,— попросила Надя,— выйдите на минуту в коридор.

— Вот жизнь пошла,— пожаловалась Катя, направляясь к двери.— Больше в коридоре живем, чем в комнате!

Вера заглянула Наде в глаза.

— Ты подумай хорошенько, чтоб потом не жалеть...

Девчата вышли в коридор, и Надя с Ксан Ксанычем остались в комнате вдвоем.

— Ксан Ксаныч,— тихо, но твердо сказала Надя,— хороший ты и добрый и все на свете умеешь делать, а только я за тебя не пойду... Прости, что опозорила перед людьми. Я и сама не знала, что так все получится...

— Успокойся, Надюша...— Ксан Ксаныч повесил на спинку кровати Надино полотенце, в которое начал было заворачивать сковородку, и даже складку расправил.— Ты кого-нибудь полюбила?

Надя покачала головой.

— Никого я не полюбила, но и с тобой, прости меня, Ксан Ксаныч, так просто тоже не могу. Уважаю я тебя и привыкла, а вот...— Надя развела руками.

— Что ж, сердцу не прикажешь .. Зла я на тебя не держу, Надюша. Это я один во всем виноват, старый дурень. Ишь чего удумал!..

Ксан Ксаныч осуждающе покрутил головой и машинально щелкнул по гребню выцветшего петуха на Надином полотенце.

Сразу постаревший и вроде даже ставший меньше ростом, Ксан Ксаныч побрел к двери, держа сковородку в руке. На пороге он обернулся и в последний раз оглядел комнату.

— Не отстают?— совсем некстати спросил Ксан Ксаныч, кивнув на отремонтированные им некогда ходики.— А табуретку, Надюша, возьми себе. На память... Понадобится, я еще сделаю...

Ксан Ксаныч скованно взмахнул рукой в сторону табуретки, заметил сковородку в руке и сунул ее на угол плиты. Он приоткрыл дверь. Дверь жалобно скрипнула. Рука

Ксан Ксаныча сама собой, без ведома хозяина, нырнула в карман и вытащила масленку. Он смазал петли, напоследок подумал вслух:

— Интересно, кому теперь наша комната достанется?— и вышел, тихонько прикрыв за собой уже не скрипевшую больше дверь.

## ТОСИН СПУТНИК

Бесцельно слоняясь по поселку, Филя заглянул на «Камчатку», где все еще сидели Тося с Ильей.

— Привел-таки на «Камчатку»!— сказал Филя, стрельнув у Ильи папиросу.

Тося отодвинулась от Ильи и выжидательно посмотрела на него.

— Это она меня привела...— сказал Илья.

Тося наклонила голову, подтверждая, что так оно и было, и снова придвинулась к Илье.

— Вот теперь у вас а плюс бэ...— уныло сказал Филя и побрел прочь.

А вслед за Филей проведал «Камчатку» комендант, обходя дозором поселок.

— Зря сидите,— припугнул он легкомысленную парочку.—Все комнаты уже распределены, раньше осени никакой жилплощади не предвидится!

— Проваливай, товарищ начальник!— прогнал его Илья и шепнул Тосе:— Завтра весь поселок будет знать, что мы с тобой на «Камчатке» сидели.

— Ну и пусть!— храбро отозвалась Тося.

— Молодчага!— похвалил Илья и потребовал:— А теперь ты меня поцелуй, а то я тебя вон сколько, а ты ни разу... Ведь равноправие!

— Страшно...— взмолилась Тося.— Я лучше потом как-нибудь, ладно? А то сегодня мы все переделаем и на завтра ничего не останется...

— Останется!— убежденно сказал Илья.

— Ты не обижайся, Илюшка, а я пойду: все коленки замерзли!

Они встали с завалинки и подошли к крыльцу общежития. Тося тайком от Ильи приоткрыла за спиной дверь, обеспечивая себе беспрепятственное отступление, и вскинула голову к небу.

— Глянь, спутник летит!

— Не должен бы сегодня...— засомневался Илья, задирая голову.— Да где ты видишь?

— Вот где!

Тося приподнялась на цыпочки, чмокнула Илью в щеку и захлопнула за собой дверь.

Широкая радостная музыка подхватила молодое Илюхино счастье и понесла его над ночным поселком, над окрестными лесами и всем притихшим под тонким месяцем миром.

От полноты чувств Илья стащил с головы шапку, крикнул, будоража ночную тишину:

— Хэ-гэ-эй!..— И не разбирая дороги, напрямик зашагал по жидкому, хлюпающему под ногами снегу.

Лесное эхо приняло крик Ильи и пошло перекатывать его, удаляясь и затихая.

И. РАЧУК

# Поэма о советском народе

Литературный сценарий Александра Довженко «Повесть пламенных лет» пролежал в сценарных портфелях пятнадцать лет. Он был опубликован в печати и имел свою прессу. Его хвалили. Но не только хвалили. Киновед Р. Юренев в книге «Александр Довженко» посвятил немало хороших слов сценарию «Повесть пламенных лет», но где-то среди строк признания неожиданно мелькали оговорки, пробивалось чувство тревоги за дальнейшую судьбу сценария. Ведь истинную жизнь каждый сценарий получает в фильме.

Вот что, в частности, писал Р. Юренев: «Сценарий Довженко «Повесть пламенных лет» так и не был поставлен. Бесспорно, он очень труден для постановки. Он чрезмерно велик для одного фильма, а для двухсерийного фильма недостаточно отчетлив по композиции, не делится на две самостоятельные части и несколько монотонен. Перед актерами, воплощающими его романтические образы, встали бы слишком большие трудности: резкие переходы от бытового к аллегорическому плану могли бы разрушить целостность, органичность создаваемых ими образов». Но дальше автор оговаривается: «Впрочем, кто знает? Может быть, нарушая досадную кинематографическую рутину, по которой непоставленный сценарий забывается, умирает, «Повесть пламенных лет»— одно из лучших произведений кинодраматургии военного времени, патриотический сценарий, полный осуждения войны и прославления мира,— еще найдет себе режиссера?» *

* Р. Юренев, Александр Довженко, «Искусство», М., 1959, стр. 109—110.

Другой критик, Корнелий Зелинский, в очерке «К портрету художника», говоря о «Повести пламенных лет» и давая сценарию высокую оценку, также не удержался от следующих оговорок: «Сравнительно с другими произведениями А. Довженко «Повесть...» ближе всего к театрализованному публицистическому монологу. Такая форма дает автору, с одной стороны, богатые просторы для высказывания своих мыслей, но в отдельных эпизодах склоняет его к риторике. Я назвал эту вещь публицистическим монологом потому, что ее герои показаны не столько как характеры, сколько как рупоры авторских идей и настроений...» И далее: «Повесть пламенных лет» не завершена автором целиком. В ней не найдено окончательной художественной формы, ее поэтический язык не лаконичен, как это было в «Земле»...*

Ближе других подошел к верной оценке сценария украинский писатель Петр Панч. В своей статье, написанной задолго до того как Ю. Солнцева приступила к созданию фильма, П. Панч утверждал: «Пересказывать своими словами содержание этой самобытной во всех отношениях повести, хотя бы и детально, значило бы заранее согласиться с умалением ее достоинств. Это походило бы на то, как если бы мы об Исаакиевском соборе в Ленинграде сказали: высокий, широкий, с круглым куполом вверху, а в середине — алтарь для богослужения».**

* Сборник статей «Александр Довженко» (на украинском языке), Киевское издательство изобразительного искусства и музыкальной литературы, 1959, стр. 155—156.

** Там же, стр. 102.

«Такое произведение,— говорит П. Панч, забыть нельзя, ибо, читая его, нельзя оставаться равнодушным» *. «Писатель говорит об этих людях (то есть о своих героях—*И. Р.*) с таким волнением, так убедительно, что и читатель волнуется вместе с автором и вместе с ним восхищается защитниками Родины»... «Мы счастливы, что Александр Довженко сделал прекрасный, щедрый вклад в украинскую советскую литературу» **. Хорошие, искренние, умные слова, и все же... И они не дают еще полного представления об этом сценарии, так как рассматривают его как явление литературное. «Повесть» же всем строем образов, мыслей и чувств, ориентацией на пластические средства выражения, обращена к экрану.

И не к обыкновенному экрану. «Повестью пламенных лет» Довженко подсказал расширение эстетических возможностей кино. Разве не видно это предчувствие в таких кусках сценария: «Земной шар вращался в межзвездном пространстве. Дымилась планета...

Вдруг засверкал, заполыхал огнями весь правый берег — от Киева до Вышгорода и Межигорья, и стали видны горы за Днепром, и Днепр, и левобережные пески. За песками в прибрежных лозах и дальше, за лозами, в лесах, во тьме, разрываемой множеством взрывов, кипела работа».

И таких примеров множество.

Сценарий рассчитан на то, чтобы «иллюзия реальности» предельно расширилась. В этом сказывается сила большого таланта.

Таким образом, сценарий «Повесть пламенных лет» представляет собой интереснейшее произведение, в котором содержание удивительно органично художественной форме «кинематографического» прочтения жизни.

И предвидения художника оправдались. «Повесть пламенных лет» была реализована на широкоформатном экране, как будто бы специально изобретенном для того, чтобы воплотить монументальные образы сценария.

Новая система кинематографа позволила передать не только недооцененную критикой напряженную эмоциональность фильма, но и конденсировать, уплотнить действие. Приближаясь к реальности, широкоформатный фильм вместе с тем предоставляет возможность удивительно сжатого, концентрированного художественного воплощения жизни.

Заранее оговоримся, что широкий формат «Повести» блестяще использован не только в динамических пейзажах. Главные, наиболее впечатляющие — сцены, где раскрывается могучий характер героев. И не внешние проявления, а богатство внутреннего мира Ивана Орлюка, учительницы Ульяны Рясной, генерала Глазунова, учителя Рясного, Марии и других действующих лиц составляет главную ценность фильма, то, что волнует неизмеримо. Как бы ни были впечатляющи батальные сцены фильма, или, например, пейзажи над Днепром,— не в них, а в человеке, в его мыслях и чувствах содержится эмоциональный заряд фильма.

Неправы также те, кто отрицает наличие сюжета в фильме. Картина «Повесть пламенных лет» так же сюжетна, как, скажем, сюжетно «Слово о полку Игореве» или «Витязь в тигровой шкуре». Сюжет «Повести» — это сюжет народной трагедии, в центре которой судьбы Ивана Орлюка, его семьи, его невесты, его односельчан и однополчан, а также его врагов.

Не один день, не один эпизод, а всю трагедию войны от первых ее дней и до Победы показали Довженко и Солнцева.

Вот первый, наиболее тяжкий период войны. Это страшный период потерь, говорят Довженко и Солнцева. Но в недрах народа зреет грядущая победа. Носителем этой победы в фильме является Иван Орлюк. Суд над Иваном Орлюком, самочинно казнившим двух предателей Родины, суд, происходящий буквально под вражескими бомбами, — неповторимо драматичен и оптимистичен.

Орлюку грозит расстрел — его судит военный трибунал, и судьи рассматривают его поступок с точки зрения закона военного времени. И все они — и Орлюк, и судьи— в любую секунду могут погибнуть от брошенной врагом бомбы. Идет война, люди уничтожают друг друга. Но Орлюк, вопреки всему, одержимо думает о мире. Рассказывая судьям свою биографию, он увлеченно говорит о мирной жизни, о простых, человеколюбивых и прекрасных делах народа, о созидательном мирном труде. Его монолог— это подлинный гимн труду и народу-труженику. И в то же время органична радость Ивана, когда он говорит о предстоящей схват-

* Сборник статей «Александр Довженко» (на украинском языке), Киевское издательство изобразительного искусства и музыкальной литературы, 1959, стр. 103.

** Там же, стр. 105.

ке с врагом. Сегодня, когда любимой Родине угрожает враг, у Ивана одна цель: изгнать врага с родной земли.

В таком изображении первого периода войны заложен глубокий философский смысл. Автор сценария и постановщик, рисуя картину бед, принесенных фашистским нашествием, в то же время показывают и истоки грядущей победы. Именно это и есть путь нашего жизнеутверждающего искусства, проникнутого горячей любовью к жизни, к человеку.

В процессе постановки режиссеру приходилось решать много совершенно новых творческих задач.

Как будет воздействовать на зрителя новый экран? Не поглотят ли актера общий план, пейзаж? Не отвлечет ли «эффект присутствия» широкоформатного экрана от художественно-эстетических задач?

Юлия Солнцева, операторы Федор Проворов и Алексей Темерин явились подлинными первооткрывателями. И надо сказать, что результаты освоения широкого формата превзошли все ожидания.

Поистине новым словом в киноискусстве явились батальные сцены. Это зрелище невиданной эмоциональной силы. На экране воссозданы пейзажи такой широты и такой глубины, которых доселе не создавал ни один живописец, ни один кинематографист.

Батальные эпизоды — атака вражеских танков, форсирование советскими воинами Днепра — впечатляющи еще и тем, что в них огромный масштаб изображения событий сочетается с пристальным вниманием к человеку. Одна из главных тем фильма «Народ в войне» решается прежде всего в конкретных образах и, естественно, в первую очередь в образе главного героя Ивана Орлюка.

Когда видишь Ивана Орлюка, этого сильного, трудолюбивого человека, в бою, невольно восторгаешься талантом режиссера, актера, оператора, которые сумели сосредоточить в образе одного человека многие черты сражающегося народа. Иван Орлюк нигде не отрывается от второго и третьего плана, он показан в массовых сценах, и при этом образ не теряет своей выразительности.

Слияние героя и народа представляет исключительно интересное художественное явление, о котором наши критики и искусствоведы, очевидно, будут еще много и долго говорить. И поэтому я не могу согласиться с теми критиками, которые не увидели в образе Ивана Орлюка ничего большего, чем символ, «рупор» и т. д. и т. п.

Нет, актер Н. Винграновский очень точно понял мысль автора о герое из народа, который нес бы в себе простоту, но не упрощенность, интеллектуальность, но не сухость, обобщенность, но не схему; героя, который существует и живет интересами народа в военное время. Иван Орлюк в его исполнении — реальный, живой человек.

Но если актер Н. Винграновский — Орлюк с первых же кадров фильма покоряет нас убедительностью своей игры, то актриса С. Жгун в роли молодой учительницы Ульяны Рясной оставляет нас разочарованными. Смысл поступков Ульяны, слова, произносимые ею,— содержательнее, драматичнее того, что играет С. Жгун. Актриса не справилась со своей прекрасной ролью, но глубина образа, созданная в сценарии, и большой такт, мастерство постановщика, видимо, разгадавшего где-то в середине съемок слабости актерского исполнения, преодолели многие потери. И хотя мы не полюбили всей силой Ульяну — Жгун, но преклонились перед ее героизмом.

Зато отец Ульяны — его роль превосходно исполняет С. Лукьянов — предстает перед нами как цельный, сильный и волевой характер. Рясному отведено в фильме мало места. Но как многому научил нас Рясный — Лукьянов за свою короткую экранную жизнь! Какое гордое чувство, а не слезливую жалость вызвал в наших сердцах герой, в котором воплотились типические черты советского интеллигента: для него любовь к Родине была самым священным чувством.

Довженко свойственно мышление образами поэтическими, и поэтому реалистические характеры фильма — характеры особого рода, к ним нельзя подходить с обычной меркой.

Вот, например, фантастический проплыв челна, в котором спит Иван среди деревьев... Воспоминания о прошлом, голоса близких, музыка, удивительнейшим образом слившаяся с изображением,— все это наделено большой поэтической силой и, может быть, больше подводит нас к восприятию образа Ивана Орлюка, чем десяток «реалистических» (читай: натуралистических) эпизодов в иных фильмах, авторы которых прочно стоят на заземленной поверхности ремесленного реализма. Наше время,— как бы говорит нам фильм «Повесть пламенных лет»,— время, когда коммунизм становится явью, время,

когда человек осуществил тысячелетние чаяния своих предков, воплощенные доселе в сказках, в народном эпосе,— это время не поддается воспроизведению в бескрылых по мысли и воображению, пресных картинах будней, ибо сами наши будни поэтичны.

В напряженном развитии событий, развивающихся в связи с процессами жизни, проявляются прекрасные, высокие качества и других героев.

Я уже говорил об Иване Орлюке, Василии Рясном, об Ульяне. Хочется остановиться также на образе генерала Глазунова в исполнении Бориса Андреева.

В сценарии этот образ наименее развернут, и нет в его разработке ничего оригинального и неповторимого. Однако Ю. Солнцева и Б. Андреев подняли этот образ, придали ему исключительную, неповторимую сочность, подчеркнули народность характера.

Генерал — Б. Андреев мудр и строг и в то же время полон душевности и человечности. В этом образе с большой силой передана глубокая мысль о единстве советского общества, о его внутренней сплоченности. Роль генерала на свадьбе, может быть, и несколько риторическая, воспринимается зрителем как трогательное проявление чистых, светлых, человеческих чувств.

С характерами, а не заданными, умозрительными категориями и образами представителей и пособников фашизма встречаемся мы в фильме: Шредером (В. Акуратерс), Грибовским (В. Зельдин), генералом фон Бреннером (Б. Бибиков). Как убедительно раскрываются они в фильме! Вспомните первое появление на экране Шредера. Как он заносчив, как самоуверен, с какой жестокой, бесчеловечной убежденностью бросает слова об уроке новой истории, который он, мол, «преподает учителям и ученикам». И как растерян, жалок Шредер в сценах суда, когда понимает, что его песенка спета, что жгучая ненависть народа не спасет его от возмездия за преступления.

Почему так долго идет на экране суд над фашистами? Нужно ли это для фильма? Необходимо! В этих сценах — суровая перекличка с действительностью. С экрана история разговаривает с сегодняшним днем. Авторы фильма бросают недвусмысленные предупреждения сегодняшним врагам мира, поджигателям новых военных пожаров: их ожидает та же участь, что и гитлеровцев,— гневный суд народа.

●

«Повесть пламенных лет» служит высоким идеям времени, высоким идеалам человечества. И потому с особой силой хочется подчеркнуть подвиг Ю. Солнцевой; именно ее энергии, воле и таланту мы обязаны появлению на экране замечательного творения Довженко. Солнцева воскресила задуманные Довженко образы. Она сплотила съемочный коллектив и подняла каждого из участников работы до глубокого понимания авторского замысла. Заслуга Ю. Солнцевой огромна.

И нельзя не отметить еще работу операторов фильма Ф. Проворова и А. Темерина, которые выступили подлинными энтузиастами-новаторами, смело и самоотверженно отстаивавшими новый, широкоформатный экран.

В целом же, во всем коллективе фильма нет, я думаю, ни одного человека, чей вдохновенный, настойчивый труд не принес своих плодотворных результатов.

«Повесть пламенных лет» займет особое место в ряду лучших, выдающихся произведений советского кино. Когда еще раз пытаешься охватить весь строй мыслей и чувств картины, понимаешь, что рецензия для нее — слишком сухой и скучный жанр: такое эмоциональное богатство содержат в себе образы этой поэмы о трагедии народа и о той его великой жизнеутверждающей силе, что принесла завоеванную в тяжких боях победу.

Шестнадцать лет отделяют нас от дня, когда знамя Победы было водружено над фашистским рейхстагом. Фильм вернул нас в ставшее историей прошлое, чтобы мы еще раз ощутили величие и непобедимость творца будущего — советского человека.

А. ВОЛЬФСОН

# Малоэкранное кино

Дата 15 ноября 1934 года заслуживает быть отмеченной календарями как знаменательная. Это день первой советской телевизионной передачи, день рождения нашего телевидения.

Колыбелью ему послужило маленькое, тесное помещение под колокольней старой церкви на улице 25 Октября, где находился в то время «телецентр» и откуда осенним ноябрьским днем впервые в нашей стране были посланы в эфир сигналы телевизионной программы.

Тогда это событие прошло почти незамеченным. Промышленность еще не выпустила ни одного телевизора, и принять передачу могли лишь несколько энтузиастов-любителей, которым, надо сказать, не всегда удавалось по смутно проступавшим на крохотном экране очертаниям сообразить, что же там показывают.

И все-таки для пионеров советского телевидения — инженеров В. И. Архангельского, И. С. Джигита и небольшой группы их сотрудников — это был весьма торжественный день.

Выступить в передаче пригласили И. М. Москвина. Немного волнуясь, поддерживаемый под руки, взбирался Иван Михайлович по крутой и узкой церковной лестнице. Изумлялся: «Неужто видно будет? Через стены? Чудо ведь!..»

Первую передачу смотрел тогдашний председатель Всесоюзного радиокомитета П. М. Керженцев. Телевидение было еще механическим, и в приемнике, стоявшем в радиокомитете, огромный «диск Нипкова», чуть ли не метрового диаметра, приводился в движение электромотором в четверть лошадиной силы. Шум при этом стоял изрядный.

Припав к смотровому окошку (а тогда в телевизор смотрели, как в микроскоп: одним глазом и по очереди), председатель радиокомитета, наблюдавший ранее технические пробы, возбужденно сообщил, что видимость, ну, просто отменная. И хоть Москвина он, правда, узнал по голосу, однако и раньше, чем тот заговорил, вполне можно было определить, что на экране какой-то человек, предположительно — мужчина.

Так начиналось чудо телевидения.

А вот его продолжение. Недавно один из участников первой передачи, инженер А. Сальман, вернулся из Красноярского края, куда он летал принимать сотую в стране Абаканскую телевизионную станцию. Примечательно, что, проверяя дальность действия станции, он смотрел передачу из Абакана в селе Шушенском, в семье колхозника, по соседству с домом, в котором жил В. И. Ленин, сосланный когда-то в эту сибирскую глухомань.

Да, широко шагает по стране чудо телевидения, желанным гостем заходит в каждый дом. К концу семилетки телевизионные передачи смогут смотреть в один вечер сто миллионов человек.

Большое, уже сегодня, значение телевидения в культурной жизни нашего народа увеличивается буквально с каждым днем.

Заметно стало прибавляться и внимания к нему со стороны печати. И если многие годы работники телевизионных студий справедливо сетовали на безучастность прессы, то сейчас для таких жалоб оснований, пожалуй, нет. Газеты и журналы, словно спохватившись, стали оживленно обсуждать и отдельные передачи и общие проблемы телевидения.

Все чаще предпринимаются попытки осмыслить, что же представляет собой телевидение

как эстетическое явление, разобраться в его природе, особенностях, связях с другими искусствами.

Все пишущие на эту тему пока безоговорочно сходятся в одном: телевидение — это очень нужно и важно. И расходятся почти во всем остальном. Вероятно, такая дискуссионность в какой-то степени закономерна. И даже полезна. Быть может, сегодняшние споры помогут появлению теории телевидения, так необходимой его практикам. Ибо, как известно, практика без теории слепа. А теории телевидения у нас нет. Она еще не родилась. Но уже начались предродовые схватки.

Начались они несколько лет назад на страницах газеты «Советская культура», когда редакция публикацией статьи Р. Борецкого, А. Григоряна и Л. Дмитриева «Телевидение — это искусство» дала повод для дискуссионного разговора об эстетических проблемах телевидения. На статью трех авторов ответил статьей «Вас видят и слышат миллионы» писатель В. Немцов. Затем несколько выступлений по проблемам телевидения поместила «Литературная газета». Запомнилась задорная и в основе верная статья А. Леонтьева и А. Донатова «Спектакль? Нет, фильм!»

Теперь разворачивается большая полемика на страницах журнала «Искусство кино». Интересными, в чем-то спорными, а во многом точными и глубокими мыслями о телевидении поделился М. Ромм в статье «Поглядим на дорогу». На нее довольно резко откликнулся статьей «Поглядим на экран» не согласный с концепцией М. Ромма аспирант МГУ А. Юровский. Уже это начало спора вызвало множество устных продолжений в различных аудиториях.

Поспорим. И попробуем все-таки установить, что же такое телевидение и каковы его отношения с ближайшими, как их называют, «соседями», или «родственниками»— театром, кино, радио.

Разные авторы отвечают на этот вопрос по-разному. «Зримое радио» — так назвал свою статью о телевидении Т. Аминов в журнале «Советский Казахстан». «Телевидение — это театр»,— утверждает И. Ермаков в газете «Советская культура». «Телевидение — это новая ступень развития кино»,— заявляют Р. Борецкий, А. Григорян и Л. Дмитриев в уже упомянутой статье. А по мнению В. Немцова, высказанному в газете «Советская культура», телевидение — «это не кино, не театр, не радио, хотя все они являются ближайшими его родственниками».

Каждое из приведенных высказываний имеет своих приверженцев и, таким образом, представляет как бы группу спорящих.

Однако самая многочисленная группа авторов считает, что телевидение — «это не кино, не театр, не радио». А что же? Совершенно новое искусство, утверждают они, особый, новый вид искусства.

Вот с этим, на мой взгляд, принципиально неверным положением я и намереваюсь поспорить.

Поскольку речь у нас об искусстве, позвольте, педантизма ради, уточнить, что же означает это слово. Дело в том, что оно имеет три разных значения, все они приложимы к телевидению, и случается, грешным делом, люди спорят чуть не до хрипоты, а затем выясняется — они просто говорили о разных вещах.

Поэтому прошу прощения за выписку из словаря русского языка:

> «Искусство — 1. Творческое отражение действительности в художественных образах (изобразительные искусства). 2. Умение, мастерство, знание дела (владеть искусством шитья). 3. Самое дело, требующее такого умения, мастерства (военное искусство)».

Если начать с конца, с третьего значения, то здесь, полагаю, спора и быть не может. Разумеется, в этом смысле телевидение— новое искусство, то есть новое дело, требующее знания, умения, мастерства, и не просто, а большого умения, высокого мастерства, доведенного до степени «искусства» во втором значении этого слова: операторского искусства, режиссерского, искусства телевизионного репортажа и т. д. Что у неискусных работников ничего путного не получается, можно, я думаю, здесь не доказывать. Это успешнее делает телевизионный экран.

Я же собираюсь полемизировать с теми, кто считает телевидение новым искусством в первом значении этого слова, то есть новой формой отражения действительности в художественных образах.

Необходимо только еще одно уточнение: что мы будем называть словом «телевидение». А то ведь о телевидении у нас все еще говорят «вообще», скопом, и не всегда ясно, что же имеется в виду: передача из цеха завода, беседа врача или постановка «Аэлиты».

Считаясь со смыслом слова «искусство» в первом значении, условимся на этот раз не касаться богатейших репортажных возможностей телевидения, ибо это форма непосредственного показа самой действительности, а не ее отражение в художественных образах. Оставим пока в стороне и телевизионную периодику и телевизионные новости — словом, все, что так или иначе может быть отнесено к «документальному» телевидению. Поговорим о телевидении, которое своими средствами образно воспроизводит картины жизни, иными словами, выполняет функции искусства.

Верно ли, что это совершенно новое, особое искусство?

Так считают многие. Приведу лишь несколько примеров.

Р. Борецкий, А. Григорян и Л. Дмитриев утверждают, что телевидение обладает свойствами, которые делают его «новым, самобытным видом искусства» («Советская культура», 7/V 1957 г.).

«Новым, особым родом искусства» называет телевидение Л. Кассиль («Литературная газета», 2/IV 1959 г.).

«Самостоятельным искусством» считает телевидение М. Ромм. Он полагает, что «мы присутствуем при рождении нового, могучего искусства» («Искусство кино», 1959, № 11).

«Уже сегодня телевидение... новое, привлекательное и важное для народа искусство»,— заявляет его оппонент А. Юровский («Искусство кино», 1960, № 4).

«Самостоятельным видом искусства» представляется телевидение И. Ермакову («Советская культура», 6/IX 1960 г.).

Как о «новом искусстве» говорит о телевидении О. Ремез («Искусство кино», 1961, № 3).

Итак, говорят, появилось новое искусство, так сказать, одиннадцатая муза. Но у нового искусства должны быть свои, новые выразительные средства, новые формы художественного отражения действительности, свой особый образный язык, короче, должна быть своя так называемая «специфика», отличающая его от соседей по Парнасу. Есть ли она у телевидения?

— А как же, конечно,— говорят,— сколько угодно.

— В чем?

— Да хоть в том, что телевидение —искусство синтетическое и объединяет в себе другие искусства. В статье «Поглядим на экран» А. Юровский пишет: «Телевидение как средство выражения обладает специфичностью, состоящей в сочетании некоторых качеств театра, кино и радио».

— Это верно — насчет сочетания. Можно даже еще добавить — литературы, музыки, живописи. Но разве возникает от этого новое искусство?

Кино тоже синтетично, и с первых дней существования сочетает в себе признаки многих искусств. Однако пока оно только «сочетало», находясь, так сказать, на творческом иждивении у других искусств, само оно искусством не было. До тех пор, пока не нашло собственных средств художественной выразительности, своего образного языка.

Лишь когда кинематограф обрел возможность, в отличие от театра, изменять расстояние до объекта показа — снимать разными планами, то приближаясь, то удаляясь; снимать с движения, вовлекая в это движение и зрителя; снимать в разных ракурсах — сверху, снизу, сбоку; соединять снятые поразному куски посредством монтажа; когда он научился пользоваться этими возможностями для того, чтобы раскрывать сущность показываемых явлений, обнаруживать их внутренние связи, выражать свое отношение к ним,— вот тогда он стал самостоятельным искусством.

Теперь элементами киноязыка, как справедливо отмечает А. Юровский, пользуется и телевидение. Но есть ли у этого нового искусства что-либо свое, новое, принципиально отличающее его от кинематографа?

— Отличающее? Пожалуйста. Малый экран. Почитайте статью И. Ермакова в «Советской культуре»; он там прямо говорит: «Телевидение — искусство малого экрана». И не только он, многие на это упирают.

— Что ж, в самом деле экран невелик. И, пожалуй, действительно, это обстоятельство, с которым не считаться нельзя. На малом экране невыразительны общие планы, да и монтажного ритма он требует более спокойного, нежели в большом кино. Кинофильмы, снятые без учета этих условий, проигрывают при показе их по телевидению. Все это так. Но достаточная ли это причина, чтобы объявлять телевидение особым видом искусства?

В театре, например, размеры сценической площадки тоже не последнее дело. Не всякий спектакль Большого театра или, ска-

жем, театра Советской Армии перенесешь на сцену театра «Ромэн» или Московского драматического. А если б потребовалось перенести — наверняка пришлось бы что-то менять в постановке. И, вероятно, не обошлось бы без потерь. И все-таки никому не приходит в голову на этом основании объявлять театр малой сцены «особым» видом искусства.

Или в живописи. Есть полотна вон какие, во всю стену: «Явление Христа народу» Иванова, «Боярыня Морозова» Сурикова, «Гибель Помпеи» Брюллова. И есть у того же Брюллова «Итальянский полдень» — чуть побольше телевизионного экрана. Или «Московский дворик» Поленова, или жанровые сценки Маковского. И все — живопись.

Да, собственно, надо ли ходить за примерами к соседям. Смотрят же кинофильмы и на огромном экране в Зеленом театре парка имени М. Горького, и на обычных экранах, и на узкопленочных. Если внимательно проследить, окажется, что одни фильмы (или даже отдельные куски, эпизоды) лучше «звучат» на большем экране, другие — на меньшем. Разные бывают фильмы, разные экраны, но все это — кино.

Так что малый размер экрана никак не может служить телевидению пропуском на Парнас. Нет ли у него чего посущественней?

— Есть. Условия зрительского восприятия. Чрезвычайно существенно.

Режиссер О. Ремез в статье пишет об этом так:

«Необычные условия зрительского восприятия и обусловливают специфику телевидения, его законы, которые надлежит еще открыть художникам».

Несколько раньше, в статье «Поглядим на экран», такую же мысль высказал А. Юровский, тоже считающий, что условия просмотра — «это, пожалуй, самое важное из всех специфических свойств телевидения». Он даже формулирует некоторые связанные с этой спецификой «законы». Вот послушайте:

«Условия просмотра телевизионной передачи диктуют совершенно определенные требования к сюжетам художественных произведений, показываемых по телевидению. В привычной обстановке комнаты, где телевизор стоит между книжным шкафом и креслом, под фотографией бабушки, произведет ли на зрителя должное впечатление атака кавалерийского полка, пожар портовых складов или автомобильная гонка по горной дороге? Вряд ли это тронет его воображение, вряд ли он забудет о том, что перед ним художественный вымысел».

— Как сказать, возможно, и произведет впечатление, а возможно, и нет. Может тронуть воображение, а может и не тронуть. Но зависит это совсем не от сюжета, а от того, как он осуществлен. И обстановка тут вовсе ни при чем.

Когда гаснет свет — будь то в театре, в кинозале или в комнате, где стоит телевизор, — и в полутьме начинает твориться магия искусства, зритель забывает — обязан забыть!— где он и какие его окружают предметы. Его обстановкой становится обстановка сценического (или экранного) действия. Это первейшее условие искусства. Где бы вы ни были физически в момент восприятия художественного произведения, душой вы «там», с его героями, вы живете их жизнью — боретесь, страдаете, торжествуете, летите в атаку, спасаете горящие склады, мчитесь в автомобиле по горной дороге. А если этого нет, значит, нет искусства. Значит, неталантливо, значит, не получилось. И нечего сваливать на бабушкину фотографию.

Хорошую книгу читают и в библиотеке, и дома, и в парке, и в переполненном трамвае, держась за поручень. И нередко проезжают нужную остановку. Чего бы стоило искусство, если б оно не заставляло нас забывать обо всем на свете!

Нет, если зритель не увлечен, не взволнован, если ему не удается забыть, что перед ним вымысел,— причины надо искать не в обстановке комнаты, не рядом с телевизором, а на его экране.

Но если даже и согласиться с тем, что, как утверждает А. Юровский, «условия просмотра телевизионной передачи диктуют определенные требования к сюжетам художественных произведений, передаваемых по телевидению», то ведь все равно особые требования к сюжету еще не делают телевидение особым видом искусства. Деревянная скульптура, например, отличается выбором сюжетов от бронзовой и все же остается скульптурой.

— А как с необычностью аудитории?— слышу я вопрос.— Условия восприятия телевизионной передачи — это не только домашняя обстановка. Это еще и «одиночество» зрителя. «Даже если бы телевизионные экраны были в пять раз больше,— пишет М. Ромм,— просмотр кинокартины в своей комнате не может заменить просмотра ее в кинематографе, среди массы зрителей». О. Ре-

мез тоже считает это обстоятельство весьма существенным. В его статье мы читаем: «Телевидение — это искусство говорить один на один со зрителем. Все особенности его проистекают из этой необычности его аудитории, самой многочисленной и самой маленькой в одно и то же время». С этим-то вы согласны?

— Нет. Не следует представлять дело так, будто телевизионный зритель смотрит передачи совсем уж буквально один, в пустой комнате. Было бы действительно как-то неуютно без возможности живого общения, часто необходимого в минуты душевного подъема. Но если у телевизора собирается несколько человек — а как правило, бывает именно так,— проблема, по-моему, решена.

Ведь и в театр и в кино вы тоже предпочитаете пойти с семьей или с друзьями и места занимаете рядом. А остального зала во время акта или сеанса и не замечаете. И общаетесь только с сидящими рядом. Так чего же вам не хватает дома? Здесь даже можно по ходу действия обменяться репликами вслух.

Впрочем, это еще и вопрос вкуса, привычек. Одним больше нравится смотреть спектакль или фильм «на миру», другим — в своем кругу. Но так или иначе — это не причина для того, чтобы провозглашать телевидение особым искусством.

— Постойте, еще не все. Есть у телевидения свойство, которое Р. Борецкий, А. Григорян и Л. Дмитриев называют в своей статье «основной особенностью телевидения». «Именно это свойство, — заявляют они,— и делает телевидение новым, самобытным видом искусства».

Вот как они это свойство формулируют: «В кино зритель имеет дело с действительностью, переживающей на экране второе рождение. И как бы убедительна ни была сила воздействия кинофильма, все равно в сознании зрителя остается место для мысли о том, что все это уже было, что действие, происходящее на экране, либо создавалось (художественный фильм), либо действительно происходило (хроника) до прихода зрителя в кинотеатр.

Телезритель же, смотря оригинальную телевизионную постановку или репортаж, не только видит явление, но и знает, что оно происходит именно в данный момент».

Вот теперь, пожалуй, предъявлен самый крупный козырь авторов, взявших на себя труд доказывать, что телевидение — новый, самобытный вид искусства и не чета кинематографу.

А. Юровский, например, тоже считает, что телевидение выгодно отличается от кино «способностью показать образ настоящего, показать событие, действие в то самое время, когда оно происходит (тогда как на киноэкране — поясняет он в скобках — мы видим то, что происходило перед аппаратом в прошлом, то есть «образ прошлого»)».

В унисон звучит и голос И. Ермакова, утверждающего в своей статье, что «истинное телевидение — это то, что происходит сейчас, сию минуту, а не заснятый на пленку фильм, так как запечатленное на пленке событие — это событие в прошлом».

Как сговорились.

И они правы, когда дело касается репортажа. Непосредственная передача с места события и в момент события — это, бесспорно, колоссальнейшее, неизмеримое преимущество телевидения перед всеми видами информации, включая кинохронику. Бесспорно! Но это относится к документальному телевидению. А как только мы переходим в область художественного творчества, вступают в действие совершенно иные законы.

И тут уже не только в кино, как считают Р. Борецкий, А. Григорян и Л. Дмитриев, а и в театре и на телевидении «зритель имеет дело с действительностью, переживающей... второе рождение», потому что это всегда воссозданная художественными средствами действительность.

И здесь мы не только в театре и на телевидении, как утверждает А. Юровский, а и в кино всегда видим «действие в то самое время, когда оно происходит». Мы забываем о реальном времени и живем временем экранным или сценическим.

Великая магия искусства делает нас свидетелями событий, происходивших и тысячи лет назад, и вовсе не происходивших, и невозможных — сказочных, и не просто свидетелями, а горячо заинтересованными в том или ином исходе этих событий и потому следящими за их развитием, затаив дыхание.

И каждый раз такое событие совершается именно тогда, когда мы его видим; и Чапаев умирает столько раз в сердцах людей, сколько раз люди смотрят фильм о нем.

А «образ прошлого», которым якобы вынужден довольствоваться кинозритель, и «образ настоящего», будто бы преподносимый

зрителю театром и телевидением, право же, понятия схоластические, надуманные. В драматическом искусстве, да простится мне этот каламбур, если образ — настоящий, он всегда «образ настоящего». Иначе он не трогает, не волнует. Живые нити сочувствия протягиваются только от сердца к сердцу.

Ну, а сверх сказанного есть еще серьезные основания ожидать, что очень скоро непосредственный телевизионный показ станут применять лишь для оперативных репортажей. Художественные же программы будут передаваться исключительно с пленки.

И это очень хорошо. Хотя кое-кто склонен считать «живые» передачи достоинством телевизионных постановок, по существу, это их беда.

Как мы сейчас отличаем на экране телевизора «живую» передачу? Главным образом по посторонним шумам, по иногда совершенно нелепой композиции кадра, по случайному, суматошному монтажу, треску лопнувших осветительных приборов, потере оператором фокуса, качанью камер при наезде или отъезде — короче, по всяческим «накладкам», которые при предварительной фиксации передачи наверняка пошли бы в корзину.

Уже сегодня значительная часть телевизионных программ переводится на кинопленку. Вероятно, окончательно отомрут «живые» постановочные передачи, когда будет освоена недавно открытая техническая возможность записи изображения вместе со звуком на магнитную пленку — «видеомагнитофон». В общем, так или иначе, с помощью оптической или магнитной пленки, с кустарщиной, приводящей к почти неизбежному художественному браку в эфире, будет покончено.

Это, вне сомнения, улучшит качество передач. Но — как быть?— ухудшит и без того небогатые шансы телевидения выйти в «особое» искусство. Ведь вместе с «накладками» исчезнет — цитирую А. Юровского — «благословенное качество телевидения — одновременность действия и показа», исчезнет— цитирую И. Ермакова —«неповторимая «сиюминутность».

Пусть исчезают. Зрители об этом не пожалеют. Как не жалеют (и даже не замечают) радиослушатели, что давно уже слушают пленку. Было бы что на пленке!

А что до ревнителей обособленности телевидения как самостоятельного искусства, то им действительно приходится сдать и эту позицию. Кажется, последнюю?

— Увы, да. Если не считать...

— Если не считать чего?

— Есть авторы, провозглашающие телевидение новым, особым видом искусства, но... пока без собственных выразительных средств.

— И это серьезно?

— Вполне. Вот даже М. Ромм. В самом начале своей статьи он подчеркивает, что полагает «телевидение самостоятельным искусством». К сожалению, без попыток как-нибудь обосновать это. А дальше в той же статье говорится, что «мы еще не видели телевизионного искусства, телевизор еще не вышел из пеленок». Зато выражается уверенность, что «завтра он (телевизор.— *А. В.*) найдет свой специфический язык».

— Ну, знаете ли, самостоятельное искусство без своего языка — это уже за пределами эстетики. Этак многое можно зачислить в искусства.

Но действительно ли у телевидения нет образного языка? Ну-ка, присмотримся.

Перед нами — экран. Небольшой, а все ж экран. На экране мы видим, научно говоря, движущийся звучащий зрительный образ, развивающийся во времени. Мы видим его то дальше от себя, то ближе благодаря смене планов; видим с разных точек зрения, в разных ракурсах; разные планы сменяют друг друга в некоем монтажном сопоставлении.

А вот камера двинулась— панорама, наезд.

Смотрите, наплыв... Позвольте, да это же кино! Это же его язык! Его выразительные средства! Чего же еще искать?

Не повторяется ли здесь популярная история с ларчиком. Не случилось ли так, что техническая новизна телевидения заслонила от нас простую эстетическую истину: это — кино. Малоэкранное кино.

Да, по природе своей выразительности, по образному языку, по средствам творческой организации материала телевидение идентично кинематографу. Лишь с некоторой поправкой на малый размер экрана. Он, как уже говорилось, требует более спокойного монтажа (не эмоционально-спокойного, просто длительность каждого плана должна быть больше, чем в кино), предпочитает крупные и средние планы, плохо переносит общие дальние планы со сложной композицией. Да еще края экрана в силу сферичности телевизионной трубки всегда немного размыты — это

надо иметь в виду при построении кадра. Вот, собственно, главные особенности телевидения, наиболее существенная его «специфика».

Но есть же какие-то особенности и у цветного кино, и у широкоэкранного, и у широкоформатного, они учитываются при создании картин, однако никак не составляют особого художественного языка. Это всего лишь, я бы сказал, различные диалекты, наречия одного общего киноязыка.

А в своей эстетической основе телевидение — это кино. Очень важно это понять. Тогда многое меняется. Становится ясным. Тогда надо учиться киноязыку. Овладевать основами киноискусства. Тогда вместо топтания на месте или блужданий в тумане беспредметных поисков — прямой и светлый путь к мастерству.

Это не значит, что в телевидении не нужно искать. Непрестанный творческий поиск— форма существования любого искусства. Ищут без устали и в кино, и в театре, и в литературе. Но всякий художник сперва обучается грамоте своего искусства. Считается, что у телевидения ее нет. Она есть. Это грамота кинематографа. И это главное, чего сегодня не хватает телевидению.

А те, кто, полагая, что льстят телевидению, титулуют его «новым», «особым», «самостоятельным» искусством, лишь сбивают его этим с толку. Отгораживая от кинематографа, уводят с единственно верного пути, обрекают на бездорожье.

Кого-то из работников телевидения такое положение, возможно, устраивает. Оно освобождает их от творческой ответственности, делает неподсудными эстетическим законам какого-либо из существующих искусств.

Попробуйте сегодня предъявить претензию авторам телевизионной передачи, сказать им, что многое было испорчено невыразительной кадровкой, потеряно из-за вялого монтажа.

— Но, простите,— возразят они,— с каких позиций вы нас судите? Мы же не кино. Мы — «особое» искусство. Читали в «Новом мире» статью Вл. Саппака «Телевидение, 1960»? Там прямо сказано: «Эстетические критерии телевидения еще не выяснены даже в самых общих чертах». Чего же вы от нас хотите? Ищем. Выясняем.

А критерии телевидения ясны. И путь его ясен. Надо нарочно отворачиваться, чтобы не видеть этого.

И ведь отворачиваются.

Вот в газете «Советская культура» (9/VIII 1960 г.) рецензия на телепостановку «Дом с мезонином». Называется «Свое особое». Автор ее С. Котенко тоже скорбит: «Пока еще не удалось сформулировать особенности зрелища на миниатюрном экране».

Однако, разобрав телевизионную постановку и отметив ее успех, он пишет:

«Секрет этого успеха приводит нас к немаловажному выводу. Сценарист и режиссер пришли из кино, а обычно спектакли на телевидении делали работники театра. Какая сразу разница! Стоило мизансценирование заменить кадрированием, и насколько интереснее стало смотреть, изображение само по себе приобрело значение, зрелище организовалось».

Ну, казалось бы, вот и нащупал путь. Верно! Надо учиться у кино! Так нет же, отворачивается. И, противореча себе, продолжает:

«Это наблюдение отнюдь не связывается с пожеланием подражать кинематографу».

И заканчивает рецензию знакомым мотивом:

«Особое, неповторимое искусство придет к вам в дом, оно не будет подражать фильмам, спектаклям, концертам».

И опять — бездорожье.

Однако как тут ни упирайся, а жизнь все равно толкает телевидение на путь кино. На этом пути лежат телевизионные удачи.

Телевидение заслуженно гордится телефильмом «Загадка Н. Ф. И.». Успех его признан всеми. В чем же его секрет?

В. Шкловский, анализируя телефильм, пишет в рецензии, что это «очень интересное и точно построенное кинопроизведение», что «это несомненная удача и удача — кинематографическая». Он связывает достоинства телефильма с тем фактом, что в его создании приняли участие кинодраматург (С. Владимирский) и кинорежиссер (М. Шапиро). В то же время В. Шкловский считает эту работу большим достижением телевидения.

Так, может быть, В. Шкловский сделает напрашивающийся вывод, благословит телевидение следовать по кинопути?

Нет. Вывод такой: «Телевидение не должно копировать театр, не должно копировать кино».

И снова — бездорожье.

Копировать, конечно, не надо. Даже кино не должно копировать кино. Но надо овладе-

вать кинематографическим мастерством. Художник телевидения должен уметь мыслить кинематографически. Видеть кинематографически. Выражать кинематографически.

Хотите вы или не хотите, но, когда театральный спектакль передается по телевидению,он тем самым «экранизируется», переводится на язык экрана, а это — язык кино.

Другой вопрос, как это делается. Сегодня в большинстве случаев плохо. Потому что киноязыком телевидение не владеет. И, что еще хуже, не овладевает. А не овладевает потому, что кругом твердят: не надо копировать кино, у вас свои пути, вы — новое, особое искусство.

Зачем, в самом-то деле, учиться киноязыку, если М. Ромм уверяет, что «завтра он (телевизор.— *А. В.*) найдет свой специфический язык, столь же отличный от языка кинематографа, как язык кинематографа отличен от языка театра»...

Пустая надежда. Для нее нет никаких оснований. И здесь прав А. Юровский, утверждающий, что язык телевидения и кинематографа всегда будет общим в основе своей. Не надо ждать «завтра».

Очень верно говорит М. Ромм, что телеспектакли и телефильмы делаются сейчас примитивно и что «любой из них можно сделать лучше, сложнее, точнее, с использованием всего арсенала кинематографического оружия, и тогда он станет более совершенным произведением искусства».

Так зачем же ориентировать телевидение на какой-то неведомый, «свой специфический язык», а не на овладение кинематографическим оружием?

Кстати, любопытно, сколько сейчас среди телевизионных режиссеров воспитанников режиссерского факультета ВГИКа?

Боюсь, что ни одного. Чтобы установить это, не нужно идти в отдел кадров, заглядывать в личные дела. Достаточно посмотреть на экран телевизора.

Все это в какой-то мере печальные практические следствия теоретических утверждений, что телевидение не кино, а некое особое искусство. Нужно исправлять положение. И теоретически и практически.

Телевидение не так уж молодо. Кино в его возрасте создавало шедевры. Оно раньше осознало себя как искусство, нашло свою дорогу. Телевидение все никак не поймет, что же оно такое. А ларчик открывается просто. Надо понять и признать тождественность эстетической природы кино и телевидения. Схожесть их образного языка. И научиться у кинематографа владению этим языком.

А то порой смотришь передачу и только диву даешься: мал, говорят, экран, а как варварски используется его полезная площадь! До чего же нелепо скомпонован кадр! Что за монтаж! А ракурсы! Зачем здесь наезд? Почему наплыв?

У нас же не времена Люмьера. За шестьдесят лет киноискусство достигло высокой зрелищной культуры, научилось владеть выразительными возможностями экрана, создало свою эстетику. Берите, пользуйтесь. А не отворачивайтесь во имя ложно понятой «специфики».

Специфика у телевидения есть. Но творчески освоить ее можно только на основе законов кино.

Кино и телевидение — это два технических варианта одного искусства. Они не должны сторониться друг друга. Они очень нужны одно другому. Как две части одного целого.

М. Ромм пишет (хоть и шутя, разумеется), что в связи с ростом массовости телевидения «гордые кинематографисты испытывают сейчас серьезную тревогу».

Не тревожиться надо — радоваться. Это же средство увеличения массовости самого кино. Необходимо только передать телевидению мастерство, творческий опыт кинематографа. А телевидение, со своей стороны, даст возможность кинематографу осуществить его самые дерзновенные устремления.

«Кинематограф станет при коммунизме,— предвидит М. Ромм,— всечеловеческим зрелищным искусством».

Как же пригодится ему тогда телевидение!

Уже сейчас наши ученые всерьез занимаются техническими подробностями «всемирного телевидения» с использованием для ретрансляционных установок искусственных спутников Земли.

Представляете аудиторию размером с земной шар и разом все население планеты в качестве зрителей?

И это не за такими уж горами. Телевидению надо поторопиться к высотам искусства. Единственно верный путь для этого — стать под знамена кино — самого важного, самого массового из искусств. А оно благодаря телевидению станет еще более массовым и потому еще более важным.

# КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

Н. БАБОЧКИНА

## История убеждает

Восьмого мая 1945 года — в канун Дня Победы — начинается действие этого фильма*. Война закончена. Фашизм разгромлен советскими войсками. Гитлеровская Германия больше не существует. Это было знаменательное время в истории всего человечества. Это был великий рубеж в судьбе самой Германии. Именно тогда начали находить свое место в новой жизни тысячи и тысячи честных немцев, убежденных доводами самой истории.

«Пять дней, пять ночей» воспроизводит реальное событие — спасение Дрезденской галереи советскими войсками. Но содержание фильма оказалось гораздо шире его внешнего сюжета — самого по себе значительного и интересного. Рассказывая о конкретном событии, авторы фильма В. Эбелинг и Л. Арнштам, стремились воссоздать широкую картину времени, раскрыв ее в живых и типических образах людей. Поэтому такой большой круг идей, мыслей и образов содержит этот фильм, и все они, сливаясь воедино, образуют одну многогранную и волнующую тему — тему гуманизма, великого и благородного подвига советского народа, спасшего человечество от растлевающей заразы фашизма.

Как бы продолжая и завершая собой мысль, которую несли наши многочисленные «военные» картины, — мысль о том, что Советская Армия дала свободу и мир всему человечеству, фильм поднимает еще не разработанную в нашем кинематографе тему зарождения новых отношений между двумя странами, говорит о дружбе, возникшей в сложнейших исторических условиях и завоеванной чистым сердцем русского солдата. Через биографии героев фильма показывают его создатели сложные и типические судьбы людей, знакомят нас с представителями советского и немецкого народов. Люди разных общественных положений, разной классовой принадлежности проходят перед нами — те, что в октябре 1949 года создадут новое, строящее социализм государство Европы — Германскую Демократическую Республику. Мы видим немецких антифашистов, только что освобожденных из концлагерей, уставших от войны крестьян, рабочий класс Германии. Встречи эти коротки, но врезаются в память.

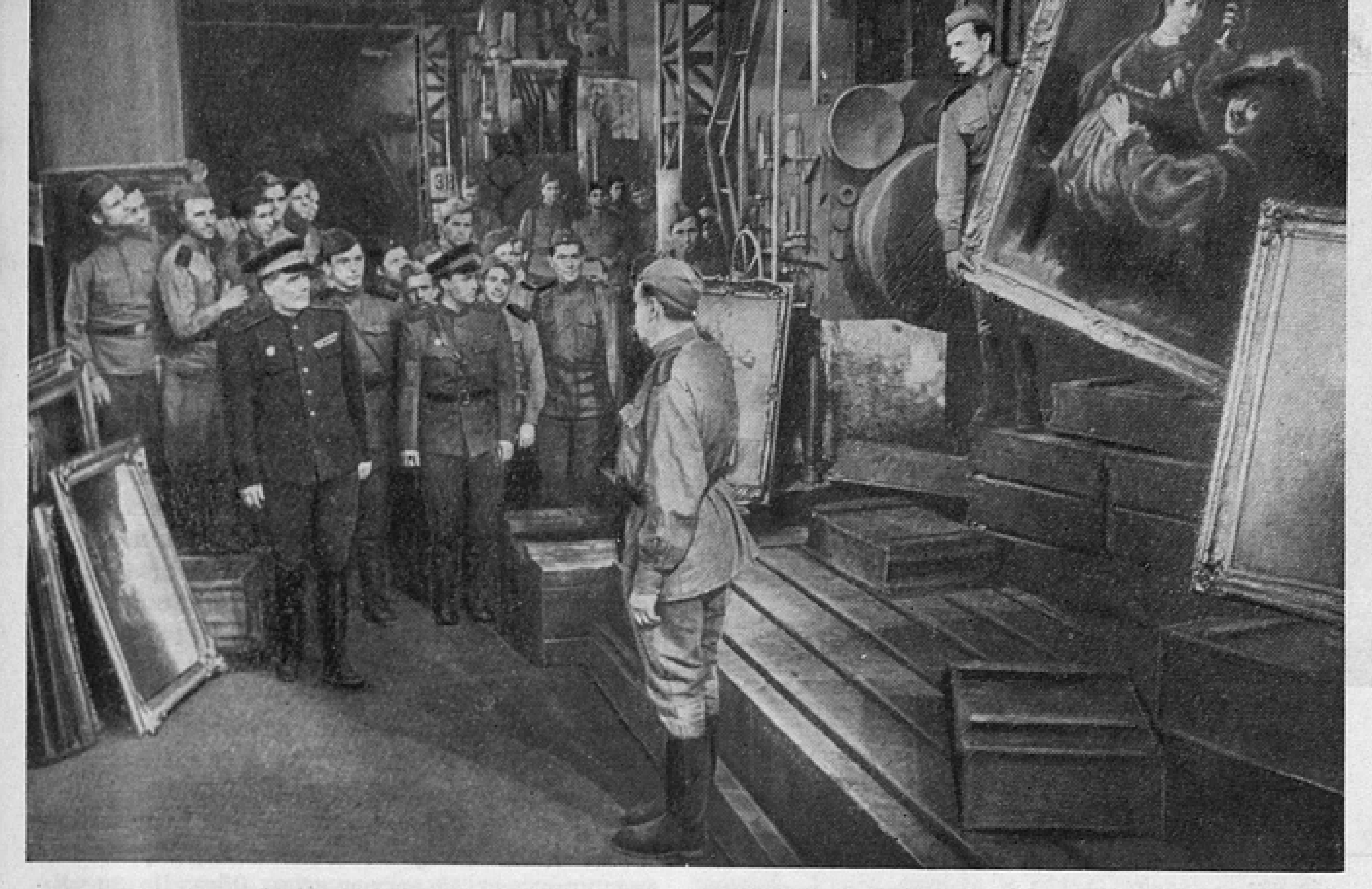
Отдельные герои существуют в фильме как очень точно увиденные и понятые собирательные образы. И хотя титры предупредили нас о том, что рассказ о спасении Дрезденской галереи не документален, воспринимается он как хроникально точный благодаря правде характеров, правде человеческих взаимоотношений.

Тему гуманизма Советской Армии, советского человека прежде всего раскрывает образ старшины Ефима Козлова — образ живой, убедительный, реалистический и вместе с тем поднимающийся до больших символических обобщений.

В. Санаев показывает простого русского человека, исполнительного и безотказного на войне, как и на любой работе. Старшина без меры храбр, но храбрость его проявляется совершенно естественно — без слов, без позы. А главное, Козлов Санаева — человек на редкость доброй и чистой души.

Трудной дорогой дошел Ефим до Дрездена. Погибла семья — ее расстреляли фашисты. А первый мирный немец, которого старшина видит в Германии,— тощий и грязный мальчонка-сирота, прячущийся среди развалин. Вот-вот на малыша свалится балка, и Козлов, не раздумывая, бросается на помощь. Сильно и нежно прижимает он к себе мальчишку, и горечь отцовской тоски написана на его лице. Ни мстительности, ни озлобления нет в старшине, но нет в нем и всепрощения — он беспощадно уничтожает врага. С какой-то внутренней брезгливостью слушает старшина полуистерические призывы Пауля «не убивать». Ему органически непонятны интеллигентские «завихрения» художника. И все же

* «Пять дней, пять ночей». Сценаристы Л. Арнштам, В. Эбелинг. Постановщик Л. Арнштам. Операторы А. Шеленков, Чен Ю-лан. Художники А. Пархоменко, Г. Нитцшке. Композитор Д. Шостакович. Звукооператоры Б. Вольский, Б. Гервин. Совместное производство — «Мосфильм» — ДЕФА (ГДР), 1960.



Кадр из фильма «Пять дней, пять ночей»

он определенно симпатичен Козлову. За растерянностью, опустошенностью Пауля старшина угадывает талантливого, чистого душой человека.

Старшина Козлов в исполнении Санаева грубоват, прост, но не примитивен. Именно малообразованный Ефим, недавно подсмеивавшийся над тем, что ему приходится искать «картинки», всей душой, со всей силой непосредственного чувства воспринимает правду и красоту искусства. С целомудренной строгостью проводит В. Санаев эпизод с «Сикстинской мадонной». Параллель между мадонной и «жинкой» старшины, его решение поставить почетный караул у полотна Рафаэля могли прозвучать натяжкой, высокопарной, от ума идущей символикой. Искренность актера полностью оправдала ситуацию.

Образ старшины несет в себе мысль о душевной восприимчивости советского человека к красоте, о его внутренней интеллигентности. Какого глубокого смысла полны откровенные слова старшины: «Печалюсь я, что столько лет прожил на свете, а такой красоты не видал!» — и как проникновенно звучат они у Санаева!

Один из лучших эпизодов фильма — разминирование шахты. Спокойно отдает старшина распоряжение отвести людей подальше. По-деловому сосредоточенно ищет в мокрой земле мины. А рядом с ним — старый немецкий шахтер —папаша Баум, сорок лет проработавший на «Бригитте» подрывником. Гордость рабочего человека не позволила Бауму оставить русского одного. Кажется, все разминировано, когда старшина видит среди мрака и сырости полузатопленной шахты картины. А одна из них плавает прямо в воде. Потрясенный зрелищем гниющей здесь красоты, забыв об осторожности, бросается старшина к картине и гибнет. А наверху русские солдаты и немецкие шахтеры напряженно ждут, и, как один человек, вздрагивает толпа при взрыве. Папаша Баум находит в себе силы подняться наверх и повернуть сигнальный фонарь зеленым стеклом: путь в шахту открыт. И прежде чем старый шахтер упадет, мы успеем увидеть гордость на его залитом кровью лице — гордость от сознания выполненного долга.

Если старшина Козлов и папаша Баум выражают единство устремлений простых людей мира, то советский капитан Леонов и немец Пауль Науман противопоставлены друг другу в фильме.

Капитан Леонов — бывший архитектор, Пауль Науман — художник, воевавший на Восточном фронте и потерявший на войне не только руку, но и веру в людей, в будущее. Испытания войны закалили Леонова, но не уничтожили в нем ни радости жизни, ни любви к искусству. Единственное светлое пятно для Пауля — только мечта о Катрин, а после не-

Г. Д. Кнауп (Пауль Науман), В. Сафонов (капитан Леонов), В. Санаев (старшина Козлов), М. Легаль (Луиза Ранк) в фильме «Пять дней, пять ночей»

ожиданной встречи с ней — жажда «одиночества вдвоем» в этом «мире одиночеств». Взаимоотношения Леонова и Наумана, существо их спора чрезвычайно важны для раскрытия всего идейного замысла произведения. Но, к сожалению, образ Леонова, недостаточно мотивированный в сценарии, оказался неточно продуман режиссером и в результате никак не сыгран актером В. Сафоновым.

Многое в репликах Леонова не только не убеждает нас, но вызывает внутренний протест. Коробит чуть ли не первая его фраза, обращенная к старшине: «Если ты хоть одну из этих картин от гибели убережешь, можешь считать свою жизнь оправданной!» И совершенно справедливо звучит полный достоинства ответ старшины: «Понятно! Только я думаю, товарищ капитан, моя жизнь и без картинок уже оправданная!» Бестактны слова, обращенные к солдату, сквозь огонь и смерть дошедшему до логова врага, своим воинским подвигом спасшему культуру человечества от фашистского варварства. Может быть, они объясняются характером Леонова — резким, энергичным, его страстной увлеченностью поисками? Но в дальнейшем слова и поступки капитана не складываются в определенный характер, перед нами не вырисовывается ясный и живой облик человека. Капитан Леонов, который должен был превосходить противопоставленного ему в картине Пауля Наумана своим знанием жизни, всей своей идейной сущностью, оказался лишенным и интеллекта, и обаяния, и темперамента.

За то короткое время, что отведено на экране Науману, он успевает пройти огромный путь. От тоски и опустошенности через мучительные раздумья о справедливости, о коммунизме, о человеческом подвиге, через пацифистское «не убий» и непротивление злу (вспомним поведение Пауля перед освобождением замка Вальдштейн от эсэсовцев) — к твердому сознанию, что жизнь прекрасна, что за нее надо бороться. Эта душевная ломка происходит в Пауле постепенно, в процессе самой жизни, в которой он видит благородство и красоту души советских солдат, их жажду мира и счастья для всех людей, их бескорыстие, их чистоту и мужество; в которой рядом с ним — Катрин и старый коммунист Эрих Браун, через муки и пытки концлагерей пронесшие светлую веру в людей. Как два полюса этого пути предстают перед нами картина Пауля «Конец» и его плакат. На первой среди хаоса развалин женщина вздымает в тоске и ужасе руки к небу. На втором — улыбающееся лицо ребенка, тень бомбы над ним и короткая надпись: «Боритесь!»

Фигура Пауля Наумана вылеплена артистом Г. Д. Кнаупом с покоряющим мастерством — тонко, без малейшего нажима артист доносит до зрителя каждое движение души, мысли своего героя, покоряет интеллектуальностью игры. Образ Пауля чрезвычайно важен и актуален для современной Германии, он убедительно раскрывает процесс духовного возрождения немецкой интеллигенции.

Вся группа немецких актеров, занятых в фильме, играет сильно и точно. В этом превосходном ансамбле особенно выделяются Г. Д. Кнауп и М. Легаль. Актеры театра Брехта, они принесли с собой большую художественную культуру, а главное, острую мысль.

Строго говоря, фрау Ранк почти эпизодическая фигура в фильме, так немного поступков и слов ей отведено. Но целая судьба — нелегкая, безрадостная — читается в этой немолодой, высохшей женщине с испуганными глазами. Она принимает участие в розыске картин из привычки подчиняться, наконец, потому, что это единственное, что осталось у нее в жизни, что заменило ей любовь, семью, дом. Поначалу ей страшны и непонятны русские, которых потом она искренне успевает полюбить — за доброту, за деликатность, а главное, за их любовь к самому для нее сокровенному — картинам. Великолепны в исполнении М. Легаль два эпизода — «лекция» у «Сикстинской мадонны» и сцена прощания со старшиной.

У гроба старшины — его товарищи, прошедшие с ним войну. Его новые друзья — Катрин, Эрих Браун, Никитина. И картины — бессмертные творения Рафаэля, Ван-Дейка, Дюрера. Они включены в действие как живые участники событий. Печально

глядит с полотна Мадонна, и тихая фрау Ранк с жестом глубокой горечи кладет веточку весенних цветов на гроб русского солдата.

Перед исполнительницей роли Катрин талантливой актрисой А. Бюргер стояла сложная задача. История Катрин— чуть ли не целый фильм в фильме. Тут и любовь ее к Паулю, и арест, которые проходят за кадром, и неожиданное воскрешение из мертвых, и забота об осиротевших детях. А. Бюргер играет просто и мужественно, добиваясь полной достоверности Катрин, и счастливо избегает опасности впасть в сентиментальность или риторику.

Убедительно и темпераментно провел роль Баума недавно умерший Э. Франц. За его немногословностью — живой человек. Фигура антифашиста Эриха Брауна (артист В. Кох-Хооге) дана авторами фильма статично, ему отведено место информатора и рассказчика. И все же актер создает подлинно человеческий характер, смягчая некоторую декларационность, прямолинейность образа.

Увы, совсем ограниченный материал давали актерам роли советских искусствоведов. И трудно упрекать интересных артистов Н. Сергеева и Е. Козыреву в том, что фигуры эти так и остались бледными в фильме.

Многоплановость картины определила особенности ее режиссерского решения. Для Л. Арнштама характерно мышление большими категориями и обобщениями. Но те или иные понятия режиссер раскрывает не в отвлеченных схемах, а, как правило, через точно увиденные образы и детали. Фильм начинается рассказом Эриха Брауна, обращенным к молодежи, новому поколению Германии, и все произведение как бы пронизано мыслью о будущем. Вот почему так безошибочно действует маленький «первый немец», появляющийся в начале каждой новеллы. Это не просто своеобразная заставка, формально связывающая дни-новеллы фильма. Меняющаяся за пять коротких суток судьба мальчугана выражает значение перемен, принесенных Советской Армией.

Сильное образное режиссерское выражение нашел целый ряд сцен: проход освобожденных узников концлагерей, объяснение Пауля и Катрин; за этими эпизодами стоит глубокая философская мысль. И как многозначительно, например, появление воды в кране в комнате у Пауля. После разлада с Катрин эта еле льющаяся струйка говорит Паулю о возрождающейся жизни, о радости будущего.

Но кое-где в фильме проскальзывает чуждая его строгой манере сентиментальность. Так, например, произошло в эпизоде, когда Пауль приносит маленькому «первому немцу» игрушку — подарок убитого старшины. Дети здесь показаны в традициях заграничной поздравительной открытки — чистенькие, хорошенькие, с вьющимися локонами...

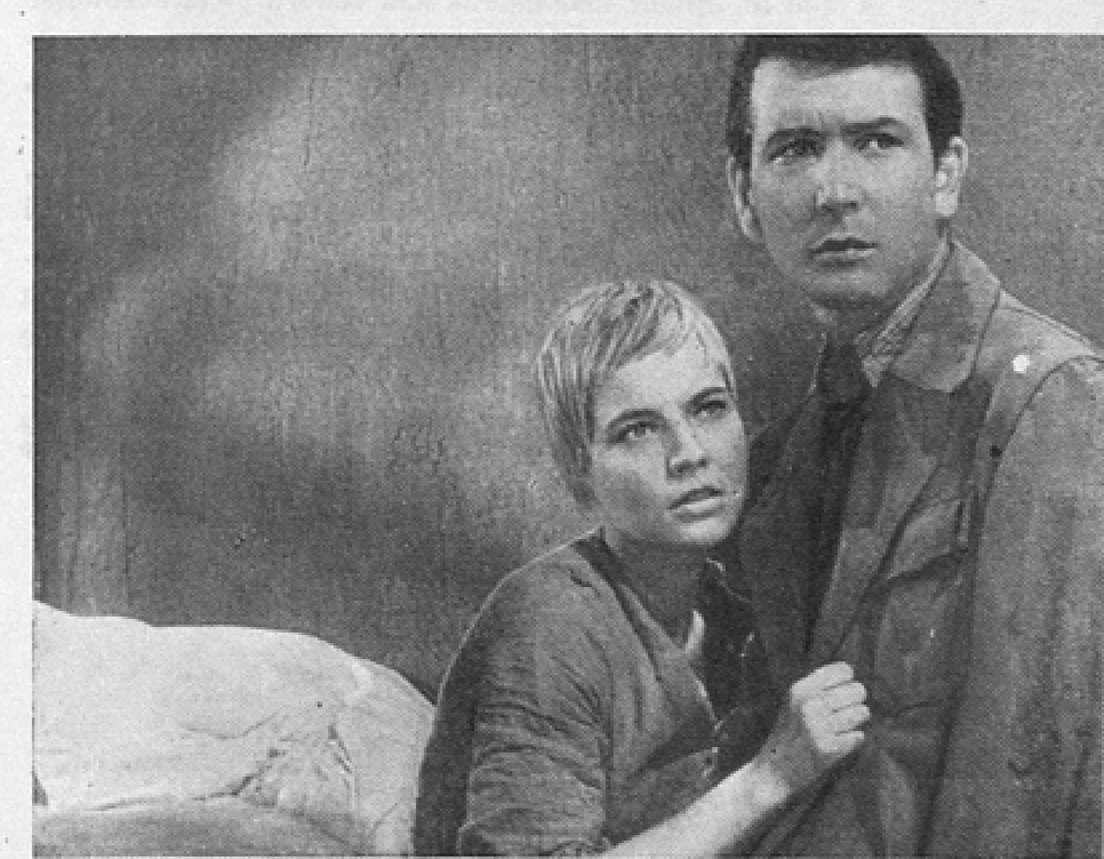
Хочется особенно выделить музыку фильма, написанную Дмитрием Шостаковичем. Она убедительно кинематографична. Использование музыки в картине говорит о большом мастерстве и такте композитора. Музыка звучит только там, где без нее обойтись нельзя. И эпизоды, идущие без музыки, только подчеркивают выразительность симфонических кусков. Такие «немые» сцены, как, например, проход освобожденных узников концлагерей под стук деревянных колодок о брусчатку дороги, становятся еще выразительнее от соседства кусков музыкальных. А вероятно, требовалось мужество, чтобы отказаться от соблазна ввести сюда оркестр.

«Пять дней, пять ночей» — постановочно очень сложный фильм. Большое количество объектов, дробность сценария, многочисленные массовые сцены — все это требовало огромных усилий, которые были вложены и операторами А. Шеленковым и Чен Ю-лан, и художниками А. Пархоменко и Г. Нитцшке, и авторами комбинированных съемок — художником Л. Александровской и оператором Э. Кунстманном.

Несмотря на отдельные просчеты, первая совместная работа кинематографистов Советского Союза и ГДР оказалась по-настоящему интересной и плодотворной. Успех фильма в обеих странах — свидетельство важности проделанной работы.

Прошлым летом мне довелось побывать в Берлине. С волнением принесли мы, советские туристы, цветы к памятнику советскому воину-освободителю, в одной руке держащему меч, в другой — спасенного им ребенка. У вечного огня, который охраняли молодые солдаты в форме ГДР, в строгом молчании стояли двое — седая женщина и мужчина с пустым рукавом. Я вспомнила эту пару, посмотрев фильм «Пять дней, пять ночей». Мне показалось, что Катрин и Пауль были в тот день в Трептов-парке— в знак вечной любви и благодарности за новую жизнь, которую отвоевал для них русский солдат со своими друзьями.

А. Бюргер (Катрин) и Г. Д. Кнауп (Пауль) в фильме «Пять дней, пять ночей»



А. ОБРАЗЦОВА

# Вступая в жизнь

*«— Когда же ты станешь человеком?*
*— Завтра...»*

Высокое, светлое небо. Дружная стайка голубей взлетает вверх. А мальчишка смотрит им вслед, смотрит — не налюбуется. Бескрайнее небо — это жизнь. А полет голубей — словно свободный полет человеческой мысли, мечты. Словно неудержимый порыв всех сил юноши, подростка ввысь, к еще не совсем ясным и тем не менее настойчиво манящим высотам.

Фильм «Прощайте, голуби!» * начинается поэтическим образом-символом, образом ясным, простым и претендующим вместе с тем на широкое обобщение. Этот образ высокого, чистого неба, порывисто взлетающих птиц и паренька, самозабвенно любующегося своими питомцами, проходит через всю картину Я. Сегеля. Парнишка взмахивает руками, как будто готовый сам взлететь вслед за птицами. Он лихо балансирует на неустойчивой доске, протянувшейся где-то над крышами домов, демонстрируя отвагу и избыток сил перед юной возлюбленной. Голуби нужны ему просто для того, чтобы смотреть, как они летают. Смотреть и учиться, чтобы однажды и в самом деле, оставив детские забавы, пуститься самому в полет, вступить в серьезную, взрослую жизнь.

В фильме немало и других поэтических образов, претендующих на символическое звучание. Рассказ идет о юных героях. О том, что войти в жизнь они должны с самыми высокими и светлыми помыслами, с идеалами непременно возвышенными, принципами чистыми. И вот вместе с Геннадием и Таней мы проходим по разным залам музея — по залам, где хранятся лучшие образцы красоты, по залам, отражающим замечательные достижения человеческой мысли. Музей начинает выглядеть как своего рода всеобщее хранилище духовных богатств, созданных человечеством, которые надлежит усвоить, воспринять робко держащейся за руки молодой паре.

А вот и поэтический символ любви, первой ссоры, первого поцелуя. Под проливным дождем на пустой скамье парка сидит Таня — Светлана Савелова. Гена — Леша Локтев, отвернувшись, держит над ней чужой зонт. И хотя героев окружают вполне обычные, бытовые предметы, они, эти предметы, в определенный момент как бы перестают замечаться. Отчетливо вырисовываются на экране только силуэты влюбленных. Свет причудливо играет в белокурых волосах девушки, ее головка кажется окруженной ореолом. Взявшись за руки, влюбленные идут по мокрым улицам. Они одни. Нет ни домов, ни пешеходов. Нет больше никаких примет современного быта. Герои одни на экране, точно так, как чувствуют они себя одними в новом, открывшемся им мире.

В фильме Я. Сегеля привлекают атмосфера, тональность. Это атмосфера бережного, любовного раскрытия очень искренних, непосредственных движений юного сердца, испытывающего многое впервые, только-только познающего жизнь. Это тональность радостного, порой удивленного, всегда честного, непримиримого ко лжи отношения молодых героев ко всему, что их окружает.

Картина «Прощайте, голуби!» активно вмешивается в спор, который ведется на протяжении уже ряда лет в мировом киноискусстве. Преобладающая тональность большинства кинокартин капиталистических стран, созданных в последние годы и посвященных современной молодежи, беспросветно мрачна. Это фильмы о разочарованности, о бесцельных метаниях, о попусту, бессмысленно растрачиваемых годах и днях. Это фильмы с трагическими финалами. Фильмы о молодых старичках, вступающих в жизнь с опустошенными сердцами, сомнениями, неверием в свое счастье и в жизнь в целом. Атмосферой света, радости, безграничных надежд и веры «Прощайте, голуби!» стремятся к утверждению идеи широко раскрытых жизненных дорог перед нашей молодежью, стремятся рассказать о жизнелюбии, чистоте и ясности духовного облика советских юношей и девушек. Правда, атмосфера и тональность фильма, его мажорная и благородная устремленность не всегда, к сожалению, опираются на глубокое жизненное содержание отдельных образов и произведения в целом.

В картине «Прощайте, голуби!» художественный почерк Я. Сегеля заметно изменился по сравнению с его ранними картинами, снятыми им одним или вместе с Л. Кулиджановым. Новое — в большем внимании к символическим, поэтическим обобщениям.

Но рядом с образами-символами в картине «Прощайте, голуби!» существуют образы, решенные в совершенно иной стилистической манере. Режиссер

* Сценарий и постановка Я. Сегеля. Оператор Ю. Ильенко. Художники Л. Георгиев, В. Левенталь. Композитор М. Фрадкин. Текст песни М. Матусовского. Звукооператор В. Дмитриев. Ялтинская киностудия, 1961.

продолжает проявлять интерес к быту, к житейской повседневности, к которым всегда был неравнодушен. Он с тщательностью, заботой осуществляет жанровые зарисовки, с явным удовольствием живописует быт. Во дворе дома, где живет Геннадий, один из жильцов никак не может сладить с разваливающимся старым мотоциклом. И этот мотоцикл, и сам сосед становятся объектом ряда забавных эпизодов. Вместе с мастером Максимом Петровичем Гена — Локтев проходит через много разных квартир, проверяя газовые плиты, колонки, и вслед за ними Сегель, как режиссер и сценарист, переходит из квартиры в квартиру, останавливаясь на разных, всегда по-новому интересных подробностях быта их жильцов. Подробно описана комната, где живет Гена с матерью, подробно описана холостяцкая берлога Максима Петровича — на веревочке носки, выстиранные хозяином, неуютно устроившийся на вешалке пиджак, неожиданные в этой комнате птицы в клетках. С юмором, выдумкой поставлен и исполнен актерами концерт самодеятельности, на котором присутствуют герои.

Я. Сегель продолжает делать то же, что делал раньше,— воссоздавать жизнь современников во всей ее естественности, простоте, щедро пользуясь деталями, не чуждаясь житейских мелочей. Герои его нового фильма — обычные, простые люди, живущие так же, как тысячи других окружающих их людей. Но в «Прощайте, голуби!» наметились и некоторые тенденции, отличающие эту картину от совместного фильма Сегеля и Кулиджанова «Дом, в котором я живу». В той, общей картине режиссеры в большей мере искали поэзию в правде житейских, обыденных фактов, во внешне непримечательном, скромном поведении людей. Сейчас в фильме «Прощайте, голуби!» поиски Сегелем поэтического в нашей жизни и внимание к быту, мелочам несколько разъединились, противопоставились. Стремление раскрыть поэзию жизни привело к созданию образов-символов. В то же время многочисленные бытовые зарисовки стали терять свое поэтическое зерно, свою связь с большими событиями жизни.

В фильме стал образовываться разрыв между стилистикой разных эпизодов — возвышенным, приподнятым, даже несколько отвлеченным пафосом одних и своего рода нарочитой приземленностью, сознательной бескрылостью других. Поэзия и быт стали отдаляться друг от друга в фильме «Прощайте, голуби!»

Источник этого известного стилистического разрыва в фильме кроется, как мне кажется, в самом сценарии. Сегель-постановщик обгоняет Сегеля-сценариста. Безусловно интересный режиссерский замысел не получает достаточной опоры в драматургическом материале сценария.

Кадр из фильма «Прощайте, голуби!»

Поэтические образы-символы, как правило, рождаются в фильме выполненные по преимуществу средствами режиссерского и операторского искусства. Стремление создателей картины рассказать о вступающем в жизнь нашем молодом человеке возвышенно, вдохновенно, поэтически не встречает необходимой поддержки в сценарной основе. Главное — недостаточно глубокая разработка характеров, отсутствие серьезных жизненных конфликтов в произведении, его излишняя облегченность. Существенно и то, что развитию действия в сценарии и картине не хватает внутренней логики, стройности, целеустремленности.

Леша Локтев (Гена) и Светлана Савелова (Таня) в фильме «Прощайте, голуби!»

Леша Локтев (Гена) и Светлана Савелова (Таня) в фильме «Прощайте, голуби!»

В самой теме фильма есть как бы своя статика — мальчишка только собирается стать человеком, он только готовится к большой жизни, которая, в сущности, остается за пределами фильма, она еще впереди. Но вместе с тем эту готовность к будущему, ожидание его можно было бы передать и внутренне очень динамично, страстно, в действительной серьезной борьбе Генки с трудностями на его пути.

Сценарий перегружен жанровыми, бытовыми подробностями, имеющими подчас самодовлеющее значение. Взять хотя бы тот же самодеятельный концерт, на котором присутствуют все герои. В нем много привлекательного, остроумного, житейски достоверного. Но если вдуматься, действительно ли важен этот эпизод для понимания характеров главных персонажей, действительно ли необходим он для внутреннего развития действия, ответить, очевидно, придется скорее отрицательно. Забавные перипетии с мотоциклом и его владельцем, по существу, также вставные номера, своего рода интермедии в фильме. И даже когда появляются эпизоды, казалось бы, показывающие впрямую формирование характера Генки — тушение пожара, прием в комсомол, столкновение с родителями Тани,— то и эти эпизоды возникают несколько изолированно друг от друга, они недостаточно связаны внутренне единым, целеустремленным действием и выглядят несколько прямолинейными. Мысль режиссера Сегеля в отдельных кадрах фильма идет к широким жизненным обобщениям, но сценарист Сегель почти неизбежно сдерживает Сегеля-режиссера, останавливает его, предоставляет его вниманию лишь первоначальные, торопливые, несколько разрозненные, эпизодические бытовые зарисовки.

Генка Сахненко в исполнении Локтева обаятелен, прост, искренен. Наиболее полно он раскрывается через свое чувство к Тане — свежее и нежное первое чувство любви, которое переворачивает многое в его неустоявшемся характере, сразу делает взрослее и сильнее. Интересно раскрывается принципиальность взглядов Генки во взаимоотношениях с Максимом Петровичем, в том, как возмущенный вымогательством мастера, он своим гневом заставляет и того еще раз задуматься над тем, как жить. В остальном взгляды, поступки подростка, вступающего на самостоятельный путь, изображены менее внятно, бегло, клочковато и недостаточно вразумительно.

Чистосердечна, непосредственна, мила в своих чувствах и поведении Таня — Светлана Савелова. Все у нее — правда: и девичья стеснительность, и неожиданная смелость, и бессознательное кокетство, и безотчетный порыв помочь Генке. Все в ней правда. И вместе с тем, как и Генка, это еще не характер, а лишь набросок, эскиз возможного человеческого характера.

Особенно не повезло в сценарии взрослым. Роман матери Гены Марии Ефимовны и Максима Петровича на редкость сентиментален и примитивен. Актерам, в сущности, нечего играть. В материале ролей нет ни характеров, ни даже острой, интересной характерности. Мария Ефимовна В. Телегиной просто хорошая мать, лишенная всякой индивидуальности. Актриса, как всегда, убедительна и правдива. Но это убедительность вообще, правдивость вообще. Всячески силятся режиссер и актер С. Плотников вдохнуть жизнь в столь же невыразительный, бледный образ Максима Петровича. На помощь призван целый арсенал средств — мелких бытовых деталей, разнообразных приемов внешнего правдоподобия. Актер и режиссер неизменно подтрунивают над неустроенным холостяцким бытом Максима Петровича. Но мелкие забавные детали, приспособления не в силах возместить отсутствие большого жизненного содержания в роли. Максим Петрович занимался прежде вымогательством, обманывал жильцов, у которых проверял газ. Теперь он этого не делает. Эволюция образа скорее названа, чем показана в действии. Не видно главного: как произошел перелом в сознании, психологии героя.

Большого жизненного содержания, дыхания большой жизни народа все же недостает картине. А хорошо известно по многим фильмам последних лет, что самый мелкий повседневный факт, любая незначительная деталь быта могут приобрести большое значение, произвести огромное впечатление на зрите-

лей, лишь будучи вовлечены в общий поток жизни, будучи освещены значительной мыслью произведения. Так делал сам же Сегель, снимая вместе с Кулиджановым фильм «Дом, в котором я живу». Все бытовое, частное, казалось бы, житейски незначительное вливалось там в поток большой героической жизни народа, все, или, во всяком случае, многое, должно было служить раскрытию большой общей темы. К сожалению, в фильме «Прощайте, голуби!» это можно сказать далеко не обо всех эпизодах.

«— Когда же ты станешь человеком?» — так спрашивает мать чуть ли не каждый вечер.

«Завтра...» — отвечает он ей.

И это правда. Завтра станет взрослым герой. Завтра начнет он свою большую взрослую жизнь. В последних кадрах он уезжает из дома — птенец улетает из родного гнезда. Куда едет Геннадий? На новую стройку или на целину? В сущности, это все равно. Он мог бы даже остаться и дома. Важно другое — вот он уже и стал человеком, незаметно переступив порог, отделяющий детство от юности. «Прощайте, голуби!» — говорит фильм, то есть прощай, детство. Прощайте, голуби, и здравствуй, жизнь. Здравствуй, подвиг. Здравствуйте, большие, многие дела, которые свершит завтра герой.

Надо думать, что завтра наступит и творческая зрелость создателя фильма. А зрелость — это настоящая глубина и сила познания жизни. Зрелость — это ощущение неразрывности правды и поэзии наших дней. В этом направлении и хочется пожелать дальнейшей удачи Сегелю — режиссеру и сценаристу.

К. ПАРАМОНОВА

# Затянувшаяся реакция

*(Еще раз о фильме «Время летних отпусков»)*

Критику Ан. Гребневу понравился фильм «Время летних отпусков», снятый по сценарию А. Рекемчука режиссером К. Воиновым, и он написал о нем статью под названием «Доверие к жизни» *. В статье много хороших мыслей, рассуждений о современном искусстве, читаешь ее с интересом. Тем более что речь идет не об оценке только этого фильма, а о защите определенной тенденции в киноискусстве. Думается, что это именно так, и потому хочется поспорить с Ан. Гребневым.

«Когда я смотрел ее (картину «Время летних отпусков». — *К. П.*), было ощущение, что аудитория несколько разочарована. Мне кажется, это отчасти связано с тем, что кинематограф еще не приучил публику по-настоящему ценить простые, неброские, талантливые по сути, а не по внешности произведения искусства» — так объясняет критик молчаливое равнодушие зрителя, добавляя при этом, что «скромная повествовательная манера» и «недомолвки» — вторая причина холодной реакции зала. Спор можно было бы прекратить сразу: достаточно напомнить автору, что скромная повествовательная манера в фильмах «Баллада о солдате» или «Сережа» не помешала зрителю тонко понять и горячо полюбить эти прекрасные, поэтичные произведения. Но нам хочется продолжить разговор.

Согласимся с Ан. Гребневым, что какой-нибудь один простой, но глубокий по мысли эпизод дороже сложных умозрительных конструкций.

Нас тоже не радуют картины, в которых авторы гонятся за внешним эффектом, стремясь во что бы то ни стало создать кадр, какого еще не было «у самого Эйзенштейна». Но, пожалуй, именно с этого сравнения и начинается наше разногласие с критиком.

Фильмы «Сережа» и «Время летних отпусков» кажутся нам совершенно различными по художественным задачам, которые решали в них авторы. Более того, они свидетельствуют о том, что в современном киноискусстве можно различать не просто «творческие почерки» отдельных мастеров, но, как нам кажется, и известные направления.

Одно из них представлено такими фильмами, как «Судьба человека», «Баллада о солдате». Конечно, истинные произведения искусства всегда неповторимы. Поэтому сравнения их и тем более попытка найти в них общее в какой-то мере условны. И все же в этих произведениях есть черты, объединяющие их в главном — в способе типизации и в отношении авторов к отображаемой жизни. Это общее — пафос борьбы за возвышенные идеалы советского человека, поэтизация его высоких моральных черт.

* «Искусство кино», 1961, № 4.

Рассказав о судьбе человека, пережившего все тяготы и ужасы войны, поведав историю короткого отпуска юного солдата, художники не просто воссоздали «жизнь, как она есть», но наполнили ее картины глубокими мыслями, философскими размышлениями о жизни и о времени. Так, в рассказе о судьбе одного героя возникло художественное и философское обобщение существенных явлений современности. Здесь раскрылось самое главное, определяющее, что присуще советскому народному характеру, самые прекрасные его черты. Влюбленность в жизнь, понимание своего современника помогли художникам показать в образах простых людей величественные типы нашей эпохи, одухотворенные внутренней красотой. Фильмы прозвучали с большой оптимистической силой, покорили зрителя — и у нас и за рубежом — гуманизмом, высоким строем мыслей и чувств. И эта «заразительность» фильмов (пользуясь терминологией Л. Толстого) есть результат определенности и страстности авторской позиции.

Но существует в нашем киноискусстве иная тенденция. Представить жизнь в повседневных картинах и показать их со стороны, не пренебрегая самыми обычными деталями, подробностями взаимоотношений людей в быту, в труде. Показать жизнь, «как она есть», не вмешиваясь в ее процессы, не оценивая людей и их поступки. Важно лишь быть предельно правдивым в каждой отдельной картине, ситуации, покоряя зрителя достоверностью и натуральностью образов. Представители этого «направления» фетишизируют жизненный материал, считая, что любая жизненная ситуация, любой факт, если так было или есть в жизни, представляет интерес сам по себе. Так рождаются фильмы, в которых очень часто бытовой материал подавляет живую мысль автора. Они не поднимаются до грани истинной художественности, ибо только с о о б щ а ю т зрителю о том, как бывает в жизни. Эта «заземленность» мешает художникам, а вслед за ними и зрителю увидеть глубину явления, узнать сущность, а не только внешние приметы времени, понять движение жизни, почувствовать ее ритм. В этих фильмах «малое» не становится, как правило, обобщением, а так и остается фактом жизни в ее единичном, а возможно, и случайном проявлении.

«Время летних отпусков», на наш взгляд, и принадлежит к этому направлению. Фильм также повествует о малом и простом. Но этот рассказ о частном не получил обобщающего смысла. Мы соглашаемся с Ан. Гребневым, что авторы говорят о жизни «языком самой жизни». Действительно, первые части фильма создавали впечатление, будто это — документальные кадры северного поселка. Простота и безыскусственность построения фильма поначалу привлекают. Но чем дальше и внимательнее мы вглядывались в протекающую перед глазами жизнь, чем ближе знакомились с героями, тем больше погружались в какую-то удивительно туманную, неясную атмосферу, а на душе становилось грустно, тоскливо. Что же мы узнали из этого простого повествования? О чем подумали, когда зажегся свет и прекратилась на экране жизнь? И почему стало так тоскливо, захотелось скорее выйти на улицу, посмотреть вокруг, увидеть людей, почувствовать ритм жизни?

Попытаемся проанализировать то, что нам рассказали о Светлане Ивановне Панышко. Это история, каких, очевидно, бывает немало. Попросили женщину временно заменить снятого с должности заведующего нефтяным промыслом, она поработала и не только справилась с обязанностями, но и преуспела кое в чем. Однако спустя некоторое время ее сняли. Сняли потому, что нашли опытного руководителя. История простая и привлекает тем, что это — трудовые будни. Мы познакомились с жизнью людей, занятых трудом, узнали человека, который из вялого, малоинтересного на наших глазах превратился в целеустремленного, увлеченного делом и даже волевого работника. Вокруг Светланы Ивановны Панышко всколыхнулась жизнь. И это должно было вызвать у зрителя ощущение радости, торжества, веру в непременную победу советского человека над темными и косными силами.

Однако этого не случилось. У зрителя и у героини осталось на душе чувство обиды: несправедливо обидели человека. Горько видеть, с какой болью в сердце уезжает Светлана в отпуск, до последнего момента ожидая, что ее снова позовут, вернут или хотя бы скажут доброе слово. Но нет, не позвали. Только вполголоса посетовали на что-то рабочие, да парторг обещал «обо всем рассказать» в тресте. Так она и уехала с обидой. Жаль женщину.

Но не только от этого остались грусть на сердце и какая-то острая неудовлетворенность. Скажем откровенно: перед нашими глазами прошла жизнь серая, неинтересная. В далеком северном поселке притаилось много пошлых людей, они живут в своих норах скучно, замкнуто, стараясь даже не прислушиваться к шуму машин, везущих гигантскую технику на соседнюю стройку. Людей же, которые наделены гражданским пафосом и стремлением к лучшему, здесь почти нет — чуть ли не все поголовно погрязли в скучной, привычной обыденности. Так и хочется сказать словами одного из героев: «Очень плохо жить на Унь-Яге...здесь тоска, задохнуться можно!»

Нас могут спросить: «Так что же, значит, с вашей точки зрения, нельзя изображать подобные картины жизни?» Скажем в ответ: можно, но так, чтобы мы увидели процессы нашей действительности в их истинной закономерности, а не фотографически, в мертвящей статике.

Картины, воссозданные в фильме «Время летних отпусков», не только безрадостны и мрачны. Они не дают представления о процессах, а лишь изображают факты жизни. Мы не поверили, что на нефтепромысле изменится жизнь, что секретарь парторганизации Антонюк исправит ошибку и докажет в тресте, что родился хороший руководитель. Не поверили мы, что интереснее будет жить на Унь-Яге, потому что увидели людей и нравы нефтепромысла.

Начнем по порядку — о людях, с которыми познакомились. Кого мы запомнили в фильме и кого полюбили?

Прежде всего героиню фильма — старшего геолога и временного заведующего промыслом Светлану Ивановну Панышко (актриса Р. Куркина). Сначала она показалась человеком неинтересным. Уж очень «всерьез» читала она письмо своей подруги. Мы даже не осудили ее знакомого Глеба Горелова за то, что он так грубо отреагировал на это письмо о грузине «с усиками». Потом мы удивились, что ее назначили начальником. Однако вскоре нам стало интересно следить, как постепенно человек распрямлялся, начал увлекаться работой, радоваться своим маленьким успехам, словом, приобретать некоторую определенность характера. Панышко сумела осуществить то, что не сделал ее предшественник, — «внутриконтурное заводнение». Ей даже удалось взять верх над бывшим заведующим, приехавшим на промысел за резервными насосами, которые она так хорошо применила на деле. Не будем преувеличивать — ничего особенного, ничего героического, с нашей точки зрения, Светлана Ивановна не сделала, она просто добросовестнее других трудилась — и только. Но такая уж в этом поселке атмосфера, что и этого оказалось достаточно, чтобы несколько изменить ритм привычной жизни. Ведь там живут люди, которые не очень-то склонны увлекаться работой, преодолевать сложности, проявлять инициативу...

Вот они — эти люди. Заместитель управляющего трестом Таран (актер В. Хохряков). Это он приехал «на минутку», отменил приказ об отпуске Панышко и сразу же исчез, даже не сказав ей напутственного слова. Что же тут разглагольствовать, коль приказ подписан! Наверное, это его помощник чуть ли не на другой день после назначения Светланы Ивановны на руководящую должность истошно кричал на нее по телефону за невыполнение плана, кричал так, что трещала телефонная трубка. Это он, Таран, высмеяв Панышко при своих сотрудниках за наивную просьбу о помощи, затем догнал ее, пытался обласкать (благо, сослуживцы не видят!). И это опять же он снял Панышко с работы, даже не предупредив заранее, что уже едет новый заведующий. Нет,

Р. Куркина (Светлана) и В. Этуш (Самед Ибрагимович) в фильме «Время летних отпусков»

не вызвал у нас симпатий этот равнодушный человек, и мы не верим, что секретарь парторганизации Антонюк может что-то исправить в бюрократическом тресте, которым руководит Таран.

А кто такой Антонюк? Успели ли мы его узнать и полюбить? На этот вопрос ответить сложно: мы не смогли узнать его поглубже. Хорошие слова сказал он Светлане Ивановне перед собранием, поддержал ее — это верно. Но жизнь на промысле течет мимо него, она подвластна Тарану.

Узнали мы еще и бухгалтера Бородая, плановика Инихова. Люди эти честные, не воруют и очковтирательством не занимаются, живут на промысле давно, уезжать отсюда не собираются, один из них деньги в кубышку складывает, другой только о гнезде своем думает, а в работе готов за каждую устарелую бумажку ухватиться, только бы поспокойнее жить. Вспомним, как воровато, чтоб никто не видел, отдает Инихов уборщице постирать белье и просит, как всегда, не гладить, чтобы подешевле было. А как мерзок Бородай, маленький невзрачный человечек, уверенный в своей мужской неотразимости, как отвратительно все его пошлое поведение с девушками в бухгалтерии и с самой Панышко! Запомнился еще в фильме молодой рабочий, поддержавший на собрании проект Светланы Ивановны. Впрочем, на этом собрании были и другие люди, поддержавшие начинания новой заведующей, но мы их не запомнили, потому что сами авторы их не заметили, а показали «общей массой».

Есть в фильме еще два действующих лица — Глеб Горелов и его жена Анна. Глеб — механик на промысле. Человек он с трудной судьбой: ушел из дома, пьет, в пьяном виде рвется к семье, в трезвом — увлекается Светланой. Отношения его со Светланой странные и, вероятно, для них самих неясные. Об этих отношениях хорошо написал Ан. Гребнев: «Просто любовь» ... А потом заключил: «Точка не поставлена, прямых указаний на окончательный разрыв между Глебом и Светланой в картине, как и в повести, нет. Нам предоставлено поставить точку самим. Точку или многоточие — это не меняет дела».

Стоит ли многоточиями прикрывать неинтересную в своей сущности любовь героини к неуравновешенному, пьющему человеку? И всякие ли отношения между людьми — интересный объект для художественного исследования? Нам кажется, что в последнее время об этом мало думают наши драматурги. Чем может обогатить зрителя рассказ о любви, в которой все непонятно и необъяснимо, начиная от характера Глеба Горелова, кончая отношениями к нему Светланы? Ан. Гребнев видит в заключительных сценах какое-то прозрение героини. Все, мол, она терпела, а вот того, что Глеб поддержал Бородая в его корыстных планах, не стерпела. Но ведь это домысел критика. Не раз уже Глеб замахивался на Светлану, грубо ругался с ней. Она прощала. Простила, быть может, и на этот раз. Но вот в последнем разговоре с Анной узнала, что каждый раз, как Глеб напивается, он ломится в дом к семье. Именно это, а не что иное заставило ее пересмотреть свое отношение к нему и сказать «прощай», а не «до свидания». Да, все это картины жизни. Но что же нового рассказали нам авторы, какую красоту жизни открыли, какое зло разоблачили и чему научили? Мутные любовные сцены между людьми, которые сами не знают, что их притягивает друг к другу,— вот и все содержание этих картин.

Наконец, об Анне. То, что с ней происходит, в сущности, во многом повторяет историю самой Светланы. Анна несчастна в личной жизни, но она лучший оператор на промысле. Работает она честно, вдумчиво, радуется своим успехам. Ее вышка единственная перевыполняет план добычи нефти. И именно эту вышку потребовалось во имя общего дела закрыть — поставить под закачку воды. Решила это сама Панышко, и так же, как Таран когда-то поступил с ней, она поступила с Анной, не предупредила ее, не поговорила. Для дела ведь надо заводнить скважину, где же тут о человеке подумать.

Всем строем так называемых «производственных» линий сюжета авторы фильма пытаются доказать, что есть какие-то две правды: одна правда большого, общего дела, а другая, иногда резко противоречащая ей, правда отдельного человека. Эту тенденцию правильно подметил Ан. Гребнев, но неверно то, что он пытается ее защитить. Он так и пишет: «...Светлану никто, в сущности, не обидел! И люди и сама жизнь правы перед ней...». Продолжим его рассуждения. Какая, мол, тут обида может быть: пришло время — прислали хорошего специалиста. Дело прежде всего, а что касается чувств человека, настроения, сердца, так это сантименты — все пройдет со временем. Так, мол, в жизни и бывает.

Да, к сожалению, еще бывает. Но не должно быть. И чтобы этого не было, наше искусство, наши художники должны активно разоблачать черствость, показывать отвратительную сущность равнодушия. И в наших фильмах уже есть образы, свидетельствующие о более тонком понимании гуманизма. Вспомним Коростылева из фильма «Сережа». Правильно поступил он с Сережей. Наверное, можно было бы оставить пятилетнего больного мальчика на старом месте, уехать с женой, устроиться, а потом взять сынишку к себе. Конечно, так благоразумнее и спокойнее. Но разве можно забыть о том, что маленький Сережа сделал великое открытие! «А у меня есть сердце»,— сказал он в начале фильма. Как быть с этим сердцем? И мы радуемся, что вопреки холодному благоразумию добрый человек Коростылев не оставил мальчика одного. Пусть у ребенка повысится температура или будет насморк, но сохранит он свое сердце, сохранит веру в добро и справедливость, веру в хорошего человека Коростылева. Нет, не две у нас правды, а одна — правда великого гуманизма, ради которого и работают все наши заводы и фабрики, существуют все совхозы и нефтепромыслы. Вот этой-то правды мы и не почувствовали в фильме «Время летних отпусков». Ее просто не сумели выявить авторы, воспроизводя жизнь «как она есть». Как она есть на поверхности, добавим мы.

Очень хотелось, чтобы история, случившаяся во время летних отпусков, окончилась хорошо, чтобы зритель не только осудил равнодушие и зло, но и поверил, что есть на земле справедливость. Нет, не «благополучного конца» хотим мы. Представьте на минутку в этом фильме благополучный конец —и почувствуете всю его фальшь. Ведь картины жизни, прошедшие перед нашими глазами, не дают права подумать о том, что люди поймут свои ошибки и исправят их. В серой жизни, на обочине, с равнодушными Таранами, обывателями Бородаями и Иниховыми — в этой жизни ничего хорошего не произойдет. Какой, например, возвратится с курорта Панышко? И возвратится ли? Авторы не высказались по этому поводу определенно. А у Светланы Ивановны все здесь сложилось плохо: и с Глебом разрыв, и на работе обидели. Молча стерпела она обиду, никому не дала почувствовать, что ей тяжело. Она

снова потеряла уверенность в себе, снова замкнулась. А что за этим скрывается? Может быть, она уже не захочет больше отдавать свое сердце, свою душу работе? Может быть, захлестнула ее обида и не подымет Светлана больше головы? А если не вернется она в поселок — разве это не отразится на настроении тех людей, которые поверили в нее? А с кем будет «поднимать» промысел энергичный Самед Ибрагимович? Кто те люди, которые будут ему помогать? Наверное, рабочие, которые поговорили между собой о несправедливости, Горелов, которого по просьбе Панышко выпустили из милиции, где он сидел за пьяный дебош? Может быть... Но все это лишь размышления. А эмоционально фильм воспринялся иначе. Очень много в нем многоточий.

Позиция автора такова: показать картины жизни, показать и не вмешиваться. Знаменателен финал картины. Обиженный человек уезжает, а по деревянному настилу-тротуару паренек ведет свою подругу жизни — это молодожены. Жизнь течет своим чередом.

Об этом должен сказать зрителю кажущийся случайным финал.

Фильм кончился. И нам хочется спросить теперь его авторов словами критика Ан. Гребнева: «Ну и что?» Что нового мы узнали? Какой характер открыли? К какому, наконец, выводу пришли сами художники?

Нет, слишком глубоко запрятали они свое отношение к событиям, слишком следовали за жизнью, именно следовали, а не доверяли ей. Если бы доверяли, то глубже вникали бы в ее процессы, не скользили бы по поверхности, нагнетая и концентрируя свои наблюдения над темными сторонами нашей жизни, над людьми плохими, которых еще много и с которыми надо бороться открыто, смело, не прячась за спасительную формулу: «Так бывает в жизни».

Наше киноискусство в последние годы предоставило критике большие возможности для размышлений. Процессы, происходящие в нем, столь интересны и значительны, что требуют больших совместных усилий исследователей. Очень важно сейчас верно понять пути, по которым идут мастера, правильно осмыслить их успехи и проанализировать слабости художественных произведений, ошибки в способах типизации.

Лучшие современные картины показали сейчас с полной очевидностью, как безграничны возможности художников социалистического реализма. Сейчас врагам нашего искусства трудно было бы говорить, что социалистический реализм окаменел в своих раз навсегда взятых формах. Мы вправе гордиться тем, что сделано в последние годы. Но еще больше (и это гораздо важнее) должны беспокоиться о том, что на экране еще так много слабых, невыразительных фильмов, что еще очень часто мы не узнаем в них того, чем живет весь наш народ.

Белинский писал о двух причинах гибели таланта. Одна из них, по его мнению, не зависит от автора: жизнь не дает художнику пищи для творчества. А вторая причина заключается в том, что художник не может воспользоваться жизненным содержанием, какое могла бы предоставить его таланту эпоха. Когда мы думаем о том, почему еще так слабо фильмы отражают нашу действительность, которая дает художникам столь богатый материал, нам представляется, что одна из существенных причин — это пассивность авторской позиции. «Так есть в жизни», «Доверимся жизни»,— часто говорят нам художники. На этой позиции стоят и ее защищают многие писатели, и режиссеры, и критики. А на практике эта позиция оказывается необходимой для тех, кто хочет изобразить темные стороны жизни.

После так называемого малокартинья, когда масштабные исторические фильмы вытеснили с экранов быт человека, появление незатейливых картин о повседневной жизни в самых ее простых проявлениях было закономерным и радовало зрителя. Выход на экраны таких, например, фильмов, как «Человек родился», воспринимался как реакция против парадности, оторванности искусства от нужд народа. Но прошло уже с тех пор много лет, а реакция все продолжается. Мало того, нет-нет да и появятся фильмы, в которых фотографически воссоздаются картины жизни, где в поисках якобы жизненной правды нагнетается серый цвет, строятся невыразительные интерьеры, подбираются актеры, лица которых, если их встретить в жизни, не обратят на себя внимания. И все это делается под девизом «доверия к жизни». Не слишком ли затянулась реакция?

Было время, когда мы боялись так называемой лакировки. Теперь, когда созданы «Судьба человека» и «Тихий Дон», «Коммунист» и «Дом, в котором я живу», фильмы, в которых в полный голос прозвучали трагедийные ноты, когда появилось много хороших и средних произведений, рассказавших нам о бедах и горестях в семьях, неприятностях в трудовой деятельности, об ошибках молодых и старых директоров, председателей колхозов и т. п.,— теперь, нам кажется, есть другая опасность. Это опасность за деревьями не увидеть леса, пройти мимо самого главного, что характеризует нашу эпоху, жизнь нашей страны, нашего народа.

Вот почему нам должна быть дороже другая, единственно верная в искусстве позиция — позиция активного вмешательства художника в жизнь.

ИННА ЛЕВШИНА

# Мир прошлого

«Пишу «Рыжика». Вспоминаю свое бесприютное детство, суровую жизнь моих сверстников и строю широкий многоликий сюжет, где живут, действуют, борются с судьбой малолетние герои, выброшенные из жизни...» — писал шестьдесят лет назад Алексей Иванович Свирский.

«Рыжик» был первым большим произведением писателя-самоучки. Несмотря на талант и глубокое знание жизни, Свирский не смог во всем подняться над уровнем традиционно сентиментальной детской литературы девятисотых годов. Сейчас уже во многом архаичен не только словарь («маленькие души», стоящие перед моральной «бездной»; «юные скитальцы», их «светлые грезы»), но и сама манера повествования, подход к материалу, близкий к литературе «физиологического очерка». Это говорится отнюдь не в упрек писателю, а лишь для того, чтобы стало ясно, насколько трудный материал был в руках советских кинематографистов. Ведь фильм предназначался для наших детей, выросших не на сентиментальных альманахах «Детского мира», а на творчестве Аркадия Гайдара.

Стоило ли вообще браться за этот сложный материал?

... В кадре полугодовалый ребенок. Он отчаянно плачет, разбрасывая в стороны ветхое тряпье. Ребенок лежит на земле, вокруг ни души. Очевидно, он подкидыш... И на этих кадрах под истошный крик младенца, которым он уже протестует против начавшихся жизненных невзгод, встают печальные строки Свирского: «Передо мной открыт далекий мир воспоминаний...не моя вина, если не найдут в моем рассказе веселых страниц, как не моя вина и в том, что на склоне дней мое сердце все еще кипит ненавистью к прошлому...» Окружившие подкидыша женщины думают, как назвать этого горластого мальчишку с головкой, отливающей медью, и... как пощечина, как предупреждение о будущих унижениях, сливаясь с тревожной музыкальной фразой, по лицу ребенка ударяет надпись: «Рыжик»*.

Кадр из фильма «Р ы ж и к»

Сразу исчезают все сомнения — да, «Рыжика» можно и нужно показать нашим ребятам, и советские кинематографисты нашли для этого точный и, пожалуй, единственно верный способ — они организовали материал «Рыжика» в интонации и манере «Истории моей жизни». Именно из «Истории моей жизни» взяты печальные и горькие строки Свирского о его ненависти к прошлому, именно «Историей моей жизни» навеяна щемящая, тревожная интонация пролога и эта жестокая «пощечина».

Было ли у создателей фильма право объединять две разные книги Свирского? Безусловно, было. Ведь «История моей жизни» — это тот же «Рыжик», но созданный уже зрелым художником через двадцать лет после свершения революции. Материал, который у автора «Рыжика» вызывал жалость и сочувствие, у автора «Истории моей жизни», обращенной к советскому читателю, вызывает горечь и ненависть.

Советские художники, решившие в 1960 году показать нам «Рыжика», просто не имели права не прочесть эту книгу глазами возмужавшего, твердо определившего свою идейную позицию автора. И поэтому лучшие эпизоды фильма именно те, где усилия всего творческого коллектива подчинены одной мысли, одному чувству, которым одержим Свирский,— горечи и ненависти, горечи и ненависти к прошлому.

...Санька Рыжик бежит по одесским лестницам. Только сейчас он был пойман на месте преступления, он занимался грязным и подлым делом — обворовывал чужую квартиру. Ему удалось вырваться: он бежит по одесским лестницам, насмерть испуганный, выброшенный из жизни маленький воришка, и неожиданно выскакивает на берег моря. Он видел море только на картинках, и вот оно перед ним... Необозримый простор, грохот волн, мощь стихии потрясают мальчика. Секунду назад в его душе не было ничего, кроме омерзительного чувства страха, а сейчас ребенок растерян, мы чувствуем, что все его существо тянется к огромному рокочущему

* Сценарий М. Львовского. Постановщик И. Фраз. Оператор М. Пилихина. Художник П. Галаджев. Композитор Н.Богословский. Звукооператор Д. Флянгольц. Киностудия имени М. Горького, 1960.

морю. Он способен понять эту прекрасную и чистую силу природы, он может, хочет жить прекрасно и чисто... И горечь, ненависть к прошлому, лишившему ребенка чистой человеческой жизни, охватывает зрителя.

... Рыжик в Петербурге. Ему нельзя присесть, нельзя отдохнуть. Городовые гонят оборвыша отовсюду. Город принадлежит городовым, а Санька, как затравленный волчонок, не может найти выхода... Маленькая фигурка в рваном зипунишке теряется на фоне городской громады... Набережная Невы, Медный всадник, страшные, давящие кариатиды Зимнего дворца... Мальчик в испуге бросается от кариатид, он бежит опрометью, он мечется, как в мышеловке, среди гигантских колонн Казанского собора... Прекрасный город, одно из выражений человеческого гения, превратился для ребенка в страшное чудовище.

Надолго запоминается эпизод гибели Полфунта. Бродячий клоун, добрый и трогательный человек, пытается доказать своему маленькому другу Рыжику, что он — «великий актер Иван Раздольев» — еще на что-то способен. Но бездомная жизнь, водка, голод, постоянный страх и унижения, выпадающие на долю беспаспортного бродяги, отняли у него последние силы. Он стоит на проволоке высоко над толпой в смешной и трагической клоунской маске, в шутовском наряде... Клонятся дома, клонятся люди, все быстрей и быстрей качается в его глазах площадь... последний раз мы видим застывшую напряженную маску Полфунта, и площадь стремительно летит ему навстречу...

Великолепные эпизоды! На этом можно было бы закончить впечатления о фильме, выразив в заключение благодарность членам творческого коллектива, показавшим, что они способны на интересную, талантливую работу. К слову сказать, для И. Фрэза, режиссера-постановщика «Рыжика», это не случайный фильм. Вот уже более пятнадцати лет, как он с замечательным постоянством работает для детской аудитории. «Слон и веревочка», «Первоклассница», «Васек Трубачев и его товарищи», «Отряд Трубачева сражается», «Необыкновенное путешествие Мишки Стрекачева» — все это фильмы Ильи Фрэза. Большой творческий и организаторский опыт, накопленный за прошедшие годы, помог ему в работе над «Рыжиком». Почти все дети-актеры играют безукоризненно. Особенно обаятельны и достоверны Спирька-Вьюн (Саша Крынкин) и Санька-Рыжик (Сережа Золотарев). Интересна работа и оператора М. Пилихиной. О многих операторских удачах фильма уже говорилось выше (вспомните мастерски созданный Пилихиной давящий образ Петербурга). Хочется напомнить и то, как выразительно сняты пейзажи — дороги, то пыльные, то утоптанные, колеистые, то покрытые вязкой грязью; простенькие пригорки, заросшие выжженной травой. Это «фактурная» живая земля! И в то же время в картине очень много света и солнца. Родина, красивая, прекрасная родина, существует как бы в контрасте с той жалкой жизнью, которую влачат на этой земле выброшенные из общества люди.

Сережа Золотарев (Рыжик) и В. Заливин (Полфунта) в фильме «Рыжик»

События фильма интересны. Картина сделана по-настоящему профессионально. И все же хочется сделать один упрек ее авторам.

Дело в том, что в работе над очередным эпизодом авторы иногда упускают общую цель, общую задачу фильма. А ведь они сами поставили перед собой эту задачу в прологе. Горечь и ненависть, как «пепел Клааса», должны были стучать в их сердца. Тогда бы весь фильм отозвался глубоко в сердцах юных зрителей, вызвал ответные эмоции не только в момент просмотра, но и заставил о многом задуматься.

К сожалению, не всегда страстно взволнованы авторы, не всегда звучит их гневный, осуждающий голос. Вот «школа воров» Федьки-Косоручки. Большой, подробный и обстоятельный эпизод. Косоручка собирает «выручку», читает ребятам «лекцию»

Сережа Золотарев в роли Рыжика («Рыжик»)

о принципах воровской «специальности». Мошка лезет к нему в карман, Федька провоцирует драку между Мошкой и Рыжиком. Драка... Все это превращается в своеобразную «социально-этнографическую» картинку из жизни карманников девятисотых годов. А где отношение авторов к этой картинке? Что чувствует Санька в этом воровском окружении? Может быть, ему противно? Страшно? Мы этого не знаем. Санька снят здесь наравне и на уровне всего остального действия. Мы видим его в одной плоскости с Косоручкой, Мошкой, другими маленькими воришками. А ведь наша ненависть и наша горечь пробуждаются тогда, когда мы смотрим на мир Санькиными или взволнованными глазами авторов фильма.

Пусть не поймут меня превратно. В том виде, в котором «Рыжик» вышел на экраны, он безусловно станет одной из любимых картин юного зрителя, увы, не очень избалованного хорошими кинопроизведениями. Однако нельзя не сказать создателям фильма, что они могли добиться большей цельности и глубины своего кинорассказа.

А. ЗЛОБИН

# Поиски, находки, утраты

Оговоримся с самого начала — перед нами фильм талантливый, интересный, оригинальный по форме *. При чем же тогда утраты? — может спросить читатель. Очень жаль, но и утраты также есть в этом фильме, и они могут стать поучительными, если в них разобраться и уяснить себе их природу. Обещаем сделать это.

А теперь, когда необходимые оговорки сделаны, начнем рецензию.

## 1. ПОИСКИ

Кинематограф не устает вдохновляться образом Москвы. Кино всех видов и жанров: игровое, документальное, научно-популярное, цветное, черно-белое, панорамное снова и снова обращается к этому образу чудесного города, черпая в нем темы, познавая и раскрывая его на экране. Можно назвать немало фильмов хотя бы самых последних месяцев, в которых так или иначе отражена тема Москвы. Возьмем, к примеру, недавно вышедший советско-французский фильм «Леон Гаррос ищет друга». В нем тоже есть яркие картины Москвы, раскрывающие величие и своеобразие советской столицы — в этом несомненная заслуга операторов Г. Гарибяна, В. Рапопорта и режиссера Марселя Пальеро, которые увидели Москву острым взглядом истинных художников и сумели донести свежесть своего восприятия до зрителя.

В отличие от игрового документальному кино приходится преодолевать дополнительные трудности, чтобы создать художественно обобщенный образ. Документальное кино не имеет фабулы, в его распоряжении нет любимых актеров, на которых ходит зритель и ради которых он готов простить все прочие промахи и неудачи. Преимущества документального фильма в другом — в яркости мысли, в выразительности публицистического образа, в широте обобщения. А обобщение, как известно, наиболее убедительно, когда оно рождается из конкретного, частного образа. Так возникали (и возникают) документальные и научно-популярные фильмы о Москве, в которых рассматривалась какая-либо одна сторона многоликой жизни огромного города: Москва индустриальная, Москва — центр советской науки, Москва спортивная, Москва театральная, зимняя, ночная; все эти и многие другие темы становились и будут становиться предметом внимания документального кинематографа. Вместе с тем нельзя не учитывать, что всякое искусство, в том числе и кино, стремится к обобщениям более глубоким и всеобъемлющим, которые возникают из обобщений частных и конкретных и рождаются на их основе. Эта закономерность лишний раз обнаружила себя с появлением фильма «Город большой судьбы», который как бы охватывает единым взглядом кинообъектива всю Москву и вмещает в себя множество тем.

Кинорассказ о городе большой судьбы как бы подводит итог многим прежним работам о Москве и намечает пути новых поисков.

Тема Москвы для искусства настолько сложна, что может показаться беспредельной, как, впрочем, есть и на самом деле. Как же рассказать о великом многомиллионном городе, чтобы вместить в один рассказ если не все, то хотя бы самое главное? Что

* «Город большой судьбы». Сценарий С. Зенина и Ю. Каравкина. Режиссер И. Копалин. Операторы В. Микоша, Р. Халушаков, И. Бганцев. Центральная студия документальных фильмов, 1961.

такое город вообще? Наиболее точный ответ на этот вопрос даст ключ к раскрытию всей темы. Город создается для людей, но он может сближать, а может и разъединять их, может рождать общность и может сеять рознь. И на экране появляется этот многоликий, многомиллионный город — чередой проходят его улицы, проспекты, мосты, его дома и люди. «Москва — первая в истории столица, где пути города, дела города, мечты города объединяют нас всех». Зритель как бы соучаствует в поисках этого ответа и воспринимает его как свой собственный ответ на вопрос, что такое город. Однако этот ответ дает только ключ к теме — он безусловно правилен, но лишен образности. Что же все-таки такое город? Надо найти ответ точный, образный, конкретный и обобщенный. А что, если такого единого универсального ответа нет и их может быть несколько? Ведь от этих ответов зависит вся конструкция, весь сюжет картины. Так начинались поиски.

## 2. НАХОДКИ

Результаты этих поисков воплощены теперь на экране. Ответы возникают естественно и просто — а сколько труда было положено, чтобы найти их:

— Город — это движение.
— Город — это дома.
— Город — это история.
— Город — это люди.

Наверное, можно было бы поспорить о том, насколько всеобъемлющими являются эти четыре ответа, найденные авторами фильма, но одно несомненно — в них найдено то, что нужно документальному кино: точность, динамика, образность.

Помимо смысловой эти ответы несут на себе и чисто формальную нагрузку: они решают вопрос о сюжете, который в документальном кино следует понимать как движение и развитие мысли, образа и который обычно принято называть конструкцией фильма. Удачно найденный прием позволяет добиться единства формы и содержания. Монтаж становится не самоцелью, а средством выражения мысли, которая развивается естественно и последовательно по мере того, как раскручивается кинолента.

Не только город— это движение. Про кинематограф также можно сказать, что он — движение. Документальное кино, лишенное движения, становится семейным фотоальбомом, не более того. И. Копалин точно и лаконично решает тему движения города через кинематографическое движение. Он рассматривает не только чисто внешние формы движения: потоки машин, поезда метро, речные трамваи, — но и вглядывается в движение воды, которую выпивает город, в движение человеческого лица, улыбки ребенка, в движение строительной площадки.

Кадр на мгновенье останавливается — в подземной тишине, в сплетении труб, кабелей, газопроводов все кажется неподвижным. Однако и здесь, внутри этих артерий, питающих огромный город, не меньше стремительного движения, чем там, на шумной городской земле.

Все в городе — движение, стремительность, поток. И только дома стоят неподвижно — каменные острова, окруженные ущельями улиц. Так естественно и легко совершается переход ко второй главе киноленты: город — это дома. И у каждого дома свой облик, свой характер. Высотное здание смотрит на мир многозначительно и высокомерно, огромный грязно-серый параллелепипед жилого дома строг и нахмурен, новые дома Юго-запада веселы, жизнерадостны, общительны. Есть дома сухие, деловитые, благородные и скромные — подлинная симфония домов. Интересно решается эта тема в монтаже. Дома неподвижны, но по экрану они идут в непрерывном движении, сменяя друг друга из панорамы в панораму, в точно найденном ракурсе, снизу вверх, как видит их пешеход с улицы, и это наиболее ярко раскрывает своеобразие облика каждого дома.

У домов, как и у людей, разные судьбы, разные биографии. В скромном домике в Хамовниках жил Лев Толстой, другой дом в Лаврушинском переулке ведет рассказ о судьбе народной, о красоте русской природы — это, разумеется, Третьяковская галерея.

Проходят судьбы и биографии других домов, и вот уже можно сделать вывод; оказывается, дома вовсе не неподвижны, они живут и движутся во времени.

В документальном кино есть проверенный и всегда выручавший прием построения композиции— сцепить самые различные эпизоды дикторским комментарием и с помощью этого комментария создать видимость логики и последовательности изображения. Авторы картины «Город большой судьбы» не пошли по этому облегченному пути, по крайней мере в тех главах, о которых идет речь. Их последовательность скрыта в глубине. От эпизода к эпизоду главная мысль развивается, углубляется, перерастает в обобщение, в образ. И следующая глава «Город — это история» естественно подхватывает и продолжает развивать этот образ — ведь история это и есть движение во времени. Тут все закончено, все на месте, ничего нельзя убрать или переставить. Историю нельзя поставить впереди движения, а движение — после домов. Дома же предшествуют истории, потому что она начинается с них. И дома, площади города повествуют нам об истории Москвы. Камни хранят голос веков, и они словно оживают и начинают говорить каждый своим голосом. Московский Кремль рассказывает свою историю, которая

была вначале историей удельного княжества, а стала историей планеты. Мы видим, что история движется не только во времени, она как бы раздвигается в пространстве.

Английский клуб рассказывает историю дворянской Москвы, и разве не знаменателен ее конец: Английский клуб стал музеем Революции, и теперь его залы повествуют о героических свершениях пролетариата.

В архивах хранится богатая кинолетопись Москвы, и материалы ее всегда интересны и поучительны для воспоминаний и сопоставлений. Целеустремленность мысли дает возможность режиссеру создать на основе кинолетописи широкий обобщающий образ. Москва начала века. Бурный весенний разлив на Москве-реке. Вода закрыла каменные быки москворецких мостов, разлилась по московским улицам. Мирно катятся по залитым мостовым извозчичьи коляски, кажется, никакое половодье не в силах смыть кондовых устоев жизни. Но вот течет по московским улицам рабочая демонстрация — половодье народной бури захлестнуло город, страну... Примечательно, что и в этом случае режиссер создает яркий обобщающий образ, продолжая развивать свою главную тему: движение бурных весенних сил природы как бы символически перерастает в революционное движение масс.

И даже те кадры кинолетописи, которые мы уже видели прежде в других картинах — шествие немецких военнопленных по московским улицам, парад Победы,— не кажутся лишними, потому что несут на себе идейную нагрузку и продолжают ведущую тему: дела Москвы, мечты Москвы объединяют людей. И сразу после военных кадров мы видим, как Москва гостеприимно раскрывается для всех, кто пришел к ней с миром: на Шереметьевском аэродроме самолеты крупнейших авиакомпаний мира, туристы из разных стран приехали в Москву.

А мы, москвичи, разве мы до конца познали свой город? Немало мы видели Москву на экране, кажется порой, что уже повидали все, однако зоркий и взыскательный взгляд художника обнаруживает новое в материале, который, казалось бы, засмотрен до предела. Сколько раз мы видели на экране Красную площадь, и вот опять увидели ее по-новому, необычно, как никогда еще не доводилось видеть — сквозь зубцы кремлевских стен, сквозь проемы башен. Спору нет, сам по себе удачный кадр, каким бы удачным он ни был, может стать только частной находкой, не более, если он не соединен с главной мыслью, не подчинен ей. Четкая конструктивная мысль, там, где она есть, соединяет все эти частные находки воедино, определяет все движение картины. Так мысль получает свое изобразительное воплощение. Стройная последовательность, четкий, строгий ритм — лишь результат этого синтеза.

Картина уже перешла за перевал, и вдруг мысль начинает бледнеть, теряться, растекаться по древу. Стройная конструкция мысли разламывается вдруг на глазах. Начинаются утраты хорошей картины — и в них необходимо разобраться, чтобы извлечь уроки.

### 3. УТРАТЫ

Следующая глава киноленты рассказывает о людях. Люди — творцы истории, их руками сотворен город, все его материальные и духовные ценности. Рассказ о людях естественно вытекает из всего предыдущего рассказа. Казалось бы, именно тут место и время для обобщений и выводов, однако авторы настойчиво уходят от обобщения и продолжают повествование в самом непритязательном, иллюстративном духе. Мимоходом рассказывается о московском совете новаторов, о трех братьях-летчиках Коккинаки, собравшихся на семейный совет, и т. д.

Но, может быть, авторы приберегают главные выводы на конец? И все, что казалось случайным и лишним, окажется вдруг подчиненным единому замыслу? Нет. Продолжает раскручиваться лента, и все дальше одна от другой расходятся нити повествования, и вот уже ясно, что их не удастся сплести воедино. Снова начинается рассказ о домах: о старой деревянной избушке, которая погибает под натиском новых городских кварталов, о гибели Таганской тюрьмы. Сами по себе эти эпизоды интересны и познавательны, но они не имеют замысла и потому лишились философского обобщения. Находка обернулась утратой.

Отчего же случилось так? Ответ почти парадоксальный. Авторы создали стройную конструкцию и оказались полностью подвластными ей.

В самом деле, движение, дома, история, люди — все эти составные элементы бытия города не могут существовать сами по себе, изолированно друг от друга. Они существуют в тесном переплетении, из которого и рождается единство жизни. В картине же неразделимые части оказались разъединенными. Они затем неизбежно должны были соединиться и переплестись. Этот простой и естественный вывод не был сделан.

Для Москвы уже не остается места: кинолента уводит нас на Луну, в космические дали.

Возможно, разговор о недостатках получился чересчур резким, но истинный художник не нуждается в снисхождении, а главное, об этих утратах надо сказать в полный голос, чтобы поддержать новое в нашем документальном кино, живое, современное, чтобы облегчить художникам их поиски.

А. ЛОКТЕВ

# Полтора часа из жизни человека

Пятеро французов приговорены фашистами к смерти. Все, кроме одного, бойцы Сопротивления. Они много боролись с оружием в руках. Но авторов фильма «Приговор» — сценаристов Робера Хоссейна, Марселя Мусси и режиссера Жана Валера — привлекли только последние полтора часа жизни героев. Экранное время совпадает с реальным. Основное действие не выходит за пределы подвала, в котором заключены приговоренные. Объектив очень пристален, он схватывает каждый оттенок, мимолетное прослеживается наряду со значительным.

Случаи такого внешнего самоограничения мы встречали и раньше. В фильмах «Мари-Октябрь» Жюльена Дювивье и «Двенадцать разгневанных людей» Сиднея Люмета также непреклонно сохранялось своеобразное единство времени, места и действия. Современный зритель не привык к произведениям, следующим этому древнему правилу. Ему на первый взгляд может показаться, что в них жизнь представлена нетронутой рукой художника, что тот, кто должен творить искусство, просто вырвал из хаоса реальной действительности ее живой кусок и никак не преображенным показал его на экране... Но неужели кинематографисты действительно изменили «железному» принципу творчества — отбору существенного из хаоса сплетений, обошли процесс опущения?

Нет, конечно. Как раз в этих фильмах действие поражает своей концентрированностью. Есть и отбор. Но он произведен не внутри события, как мы привыкли. Отобрано само событие. Опущения были до и после него.

Герои «Мари-Октябрь» прожили большую жизнь. Они воевали, любили, рисковали. После войны разбрелись. Один торгует мясом, другой — налоговый инспектор, третья — хозяйка модного ателье. Но вдруг открылось страшное. Кто-то из них предатель, погубивший командира. Кто? Именно с этого момента начинается фильм. Опущена вся предыстория. Мы узнаем ее в минуты тяжелейшего испытания, выпавшего на долю этих людей. Предатель найден. С ним покончено. Старые бойцы уходят в дверь, через которую и вошли, уходят в прежнюю жизнь. Но пережитое оставило в сердце неизгладимый след. Что будет с ними дальше? Герои раскрыты так глубоко, что мы смело можем проецировать их в будущее, которое опущено.

...Монотонно звучат слова судьи: «Теперь вы должны попытаться отделить истину от вымысла. Если у вас имеются обоснованные сомнения в виновности обвиняемого, вы должны признать его невиновным. Если же таких обоснованных сомнений нет, вы вынесете ему обвинительный приговор». На скамье подсудимых понурый подросток, его ждет электрический стул. Присяжные — «двенадцать разгневанных людей» решают судьбу парня. Они поразному думают о жизни — каждый прошел свой путь. Их предыстории опущены, но они проявляются в том, как каждый из двенадцати ведет себя в течение этих полутора часов. Присяжные уходят через ту же дверь, в прежнюю жизнь. Но кое в чем они все же изменились, и дальнейшее, которое опущено, нам ясно.

Герои «Приговора» вначале представляются очень непохожими друг на друга — и как люди и как солдаты. Бывший рабочий Антуан Кастеллани (артист Роже Анен) — сдержанный, упрямый, опытный командир. Интеллигент Жорж Лагранж (артист Робер Хоссейн) — неврастеник. Катрин Дерош (артистка Марина Влади) — пылкое, любящее сердце. Тетушка Буассар (артистка Беатрис Бретти) по-матерински опекает всех. Рыбак Франсуа (артист Люсьен Рембур) попал в эту группу вроде бы случайно: он помог бежать пятому — Жану. В последние полтора часа своей жизни в этом заброшенном подвале люди полностью раскрывают свои характеры и опять же в чем-то меняются. Снова дверь — через нее люди уходят, чтобы принять смерть обновленными...

Каждый из этих фильмов мог бы стать кульминацией в сюжете, более богатом событиями. Но именно для того чтобы мысль обладала особенно мощной, собранной силой, кинематографисты отсекли и отбросили многое.

В одном из своих выступлений Эрнест Хемингуэй говорил: «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над водой».

Происходящее в «Приговоре», «Мари-Октябрь», «Двенадцати разгневанных людях» внешне — полуторачасовой кусок жизни. Но это только «одна восьмая айсберга».

«Приговор»

«Приговор» начинается с короткого эпизода убийства партизанами гитлеровского полковника.

В быстрых, молчаливых кадрах (без единого слова) авторы обрисовывают фактуру террористического акта и дают, конечно, мотив ареста. Но не это важно. Подлинная завязка происходит, когда арестованные оказываются в подвале и из их первых реплик начинают вырисовываться черты характеров, которые претерпят в финале глубокие изменения, представив в новом свете и весь внутренний мир человека. Волевой и, может быть, даже безжалостный Антуан признает ошибочность покушения («пять жизней за одну»). Индивидуалист Жорж испытает чувство общности перед лицом смерти. Робкая Катрин найдет в себе смелость сказать Антуану о любви. Тетушка Буассар, которая раньше была олицетворением мягкости и доброты, встретит смерть со стойкостью бойца, умирающего за идею. Случайно арестованный Франсуа скажет ключевую мужественную фразу: «Скажи ему (немецкому офицеру), что все мы французы!» Все они придут к осознанию чувства долга.

«Немцы свои обещания выполняют!» Авторы, раскрыв тайну финала, отказываются завлечь зрителя мотивом: «спасут осужденных или не спасут?»

Как-то мне пришлось смотреть старинную немую ленту. Бандиты забираются в стальную кладовую банка, подложив под нее заведенную адскую машину. Случайно захлопывается дверь, которую нельзя открыть изнутри. Лента была немой, но явственно ощущалось тиканье часового механизма. Метались обезумевшие люди. Холод пробирал до костей. Но конец ленты был оборван. Я так и не узнал, взорвалась бомба или нет. И тем не менее я не был огорчен: настолько мастерски было разработано психологическое состояние героев, что сюжетное окончание этой истории не представлялось существенным.

Но мотив мучительного ожидания помощи в сюжете «Приговора» все же есть. Трижды приходит надежда на спасение в запертый подвал. Событие, рождающее эту надежду, подается очень скупо, едва намеченным. Где-то громыхают пушки лениво наступающих американцев. Или заманчивая, но нереальная идея подкопа. Или безуспешная попытка партизан напасть на тюрьму. Все это занимает на экране очень мало места. Потому что оно — служебное. Главное — психологическая реакция осужденных, развитие их характеров.

Звуки разрывов далеки, едва слышны. Но Антуан, остающийся командиром и в тюрьме, заражает уверенностью товарищей. Он привык подавлять панику и отлично умеет это делать: «Сейчас нам невесело. Это верно. Но мы знали, на что и во имя чего шли». Его антипод Жорж растерян и подавлен, в нем клокочут панические чувства. Катрин любит и верит. «Ты все можешь...» —говорит она Антуану. Тетушка Буассар спокойна, как мать, привыкшая к жертвам. Франсуа никогда и не думал о борьбе, а потому о победе или о смерти. В руках у старого рыбака сети, забытые в подвале: «Да, они кое-где рваные, но их можно починить, часа за два...» Антуан роняет часы на пол. Крупно сняты руки, поднимающие часы. Точно найденной репликой и быстрым кадром авторы снова заставляют нас ощутить роковое течение времени.

Снова и снова залетает искра надежды в подвал — и каждый из героев, носитель определенной жизненной темы, открывает нам ее новые грани.

Первому мысль о подкопе приходит,, конечно, нервному Жоржу. Но вот уже надежда завладела Антуаном и Франсуа. Вот уже тетушка Буассар рассказывает о том, как она любит путешествовать, а Катрин, прислушиваясь к шагам часового, улыбается. Песок с мертвым шорохом засыпает подкоп...

И снова — истерика Жоржа, резкая отповедь ему Антуана; Франсуа со старческим кряхтением отходит к окну, тетушка Буассар надолго замолкает, а Катрин придвигается ближе к Антуану.

Надо снова и снова узнавать главную тему во всех ее поворотах и сочетаниях: ничто не имеет ценности само по себе, безотносительно к этой теме. Здесь похоже на то, как слушают фугу любители органной музыки. Они стараются схватить тему одновременно в двух или трех голосах при расхождении момента соответствующих звучаний, чтобы одновременно раздающиеся звуки не сливались в восприятии в один гармонический или дисгармонический аккорд, чтобы мелодические голоса не терялись в общем массиве.

В «Приговоре» нет главного героя. И Антуан, и Жорж, и Катрин, и Буассар, и Франсуа равны перед смертью. Они разные, но в финале должны прийти к одному — к стойкой отрешенности во имя долга. Они обретают спокойствие солдат, которые сделали все, что могли. Они сохраняют человеческое достоинство.

И последняя надежда — самая реальная. В окно залетает записка: «Попытаемся освободить вас. Будьте готовы. Мужайтесь. Жан». Авторы очень точно рассчитали поведение героев. Единственный, кто не верит в успех,— это, конечно, Жорж, уже сложивший оружие.

Скупой, мгновенный кадр через решетку окна: пробегает Жан с винтовкой и падает, подсеченный автоматной очередью. Всё. Исполнение приговора началось. Первый — Жан.

— Который час? — спрашивает Франсуа.

— Это уже не имеет значения,— отвечает Антуан и разбивает часы об пол.

Предпоследнее событие завершилось. Казалось бы, надо, не теряя приобретенного напряжения, обрушивать финал — расстрел. Но нет, не события сами по себе заботят авторов картины. До финала остаются еще две части — чисто разговорных, лишенных внешних признаков движения, но пронизанных внутренней динамикой. Эта сцена нетороплива. Ее основной тон — мужественное умиротворение. Порывистый, издерганный Жорж пишет в записке: «Я погиб за лучшее, что я сделал в этой жизни». «Если б я мог начать все сначала, я выбрал бы тот же путь»,— приписывает Антуан.

Мелочи обретают особый смысл. Последняя спичка, последняя сигарета, карандаш, которым пишут письмо.

Герои осознают свою не напрасно прожитую жизнь. В этой части идут очень длинные планы, передающие ритмы раздумья. Камера придвигается к исполнителям вплотную. Спокойными портретными планами авторы дают нам возможность накрепко запомнить лица героев.

Плавный и молчаливый переход на набережную, по которой конвой ведет партизан.

Тишина разрешается торжественным и громогласным хором. «Lux aeterna» («Вечный свет») из моцартовского «Реквиема». Монтаж созвучен мощной музыке — сменяются три очень долгих, очень дальних плана медленного шествия к белесому морскому пляжу. Осужденных выстраивают перед линией стрелков. Залп...

Панорама по пляжу, по дюнам к глухо шумящему в приливе морю — символу вечной жизни.

Фильм и прост и сложен. Проста его конструкция, сложность — в достижении единственно верных решений. Может показаться странной некоторая сдержанность авторов фильма в отношении его персонажей. Но трудно себе представить, как можно было бы иначе рассказать о последних минутах жизни людей и не впасть при этом в сентиментальную, слезливую жалостливость. О павших рассказано так, как они того достойны,— по-солдатски сурово.

# ЧИТАТЕЛИ ОБСУЖДАЮТ СЦЕНАРИЙ

Прочтен сценарий «Жизнь», написанный артисткой Л. Сухаревской при участии кинодраматурга Н. Коварского («Искусство кино», 1960 № 12). Много писем пришло в редакцию. Читатели приветствуют хорошо известную им актрису Л. Сухаревскую как начинающего автора, спешат поделиться мыслями и чувствами, вызванными ее работой.

«Чем глубже проникаешь в замысел автора, тем больше убеждаешься, что в этом сценарии подняты большие жизненные вопросы,— говорится в письме нашей постоянной читательницы З. Вячкилевой.— Красной нитью проходит в нем жизнь Антонины Ивановны с ее сложной судьбой, характерной для многих женщин ее поколения, у которых в связи с войной погибла еще в молодости личная жизнь... Но в советской действительности широкие пути открыты для женщины в общественной жизни. Люди такой трудной судьбы, как Антонина Ивановна, благодаря силе воли противостоят личным невзгодам, добиваются счастья в труде, находят свое место в жизни.

...Сухаревская идет по пути показа очень большого женского, человеческого образа».

С такой оценкой сценария и центрального образа согласны многие читатели, приславшие письма. «Выстраданный образ»,— пишет из города Белая Церковь Иван Кондратюк. В отличие от многих персонажей, «слепленных на скорую руку» в некоторых сценариях, образ Антонины Ивановны он считает типичным и наделенным живыми, индивидуальными чертами.

«Главной чертой, главным достоинством сценария считаю то, что жизнь в нем не «подрумянена», дана без парадных иллюстраций. Палитра Сухаревской не знает броских, ярких красок. ...В сценарии большой простор для домысливания, для раздумий, одним словом — подтекст. Он не внешне, а глубоко психологичен».

Однако «Жизнь», хорошо встреченная многими читателями, не из тех гладких произведений, мимо которых проходят без возражений и споров. Сценарий, что называется, «задевает за живое». И некоторые читатели спорят с автором. Требуя от произведения искусства в первую очередь правдивости, верности жизни, они тщательно анализируют, как бы просматривают на свет характеры героев, их поступки и побуждения.

Немало нареканий, возражений, упреков вызывает у части читателей резкий, угловатый характер Антонины Ивановны, ее поступки.

Молодой ленинградский литератор В. Костылев прямо-таки негодует, что, получив во время лекции письмо от любимого человека, Антонина Ивановна отложила его, вместо того чтобы прочитать тут же:

«Откуда такая дьявольская сухость, твердокаменность, нелюбопытство в этой женщине? Видимо, это сделано для того, чтобы показать, какая она «железная». Не слишком ли много «железа» для одного человека? Ведь даже солдат, сидящий во фронтовом окопчике, бывает намного мягче, душевнее. Неужели война и личные невзгоды так испортили ее характер? Ну что хорошего в этом?»

В пылу полемики автор письма утверждает, что даже в образе Кабирии (фильм «Ночи Кабирии») больше человечности и душевного тепла, чем в героине «Жизни».

«Можно ли пожалеть монумент? — восклицает В. Костылев.— ...Интересы Антонины Ивановны сведены на всю жизнь к решению двух вопросов — работе и отношениям с Власовым (позднее с его дочерью). Не мало ли этого? Вся остальная жизнь, весь мир — события в стране и на земле, друзья и знакомые, литература, искусство, природа — почти не существуют в ее жизни...»

Итак, «железный» человек. В применении к героине сценария этот эпитет встречается вновь, на этот раз в письме ленинградки Е. Лидиной. Она отказывает Антонине Ивановне в какой бы то ни было душевной красоте и привлекательности. Автор письма подсчитывает, что к началу повествования Антонине Ивановне немногим более тридцати лет, а она уже говорит о себе

«скучным языком пожилой женщины, для которой время любви прошло. ...Какой она была в 32 года, такой и осталась в пенсионном возрасте, только получила несколько ученых степеней.

...Когда Власов пишет ей отчаянное письмо, она, прочитав этот крик о помощи, идет звонить ему по телефону. Звонить по телефону после такого письма просто жестоко и бессмысленно. Это мог сделать только такой «железный» человек, каким была Антонина Ивановна...

Власов погибает. Итак, считаясь другом Власова, она ни разу не помогла ему, любя его, она отвергла его любовь и довела до гибели».

«Почему Антонина Ивановна не боролась за свою любовь, за свое счастье, не отстаивала его?» — спрашивают некоторые читатели. В этой пассивности героини они видят большой недостаток произведения.

Но вот еще один серьезный счет, предъявленный автору:

«А почему рядом с современницей нельзя поставить современника?» — спрашивает в своем письме читатель Г. Волгин.

Впрочем, не в одном этом письме. Многие пишут о бледности образов Власова и Шорина.

«Шорин любит Антонину Ивановну, любит робко и почему-то безнадежно, — пишет В. Кондратюк. — Почему же Шорин... так легко отдает свою любовь? Если человек любит большой любовью (а у Шорина она не так большая, как длинная), то никакому другу ее не уступит. Вообще образ Шорина не удался. Противен он мне со своей умеренной жалостливой любовью. Любовью меряется человек».

Киномеханик Л. Кожевникова недоумевает, как могла Антонина Ивановна, человек большой души, натура, по ее мнению, цельная, добросердечная, полюбить безвольного Власова?

«Не знаю, как это выразить, — пишет про Антонину Ивановну т. Чихарева из Норильска, — только она одна, других не видно!»

«Только она одна, других не видно». Тут есть над чем задуматься создательнице сценария. Увлекшись основным персонажем, она, по мнению ряда читателей, не сумела поставить рядом с ним равные по силе образы других героев.

Но вот самый серьезный упрек:

«По существу, в сценарии выведены сплошь несчастливцы (подполковник запаса А. Лебедев, Москва). Несчастлив в семейной жизни Федор, окончивший жизнь трагически и загадочно. Несчастлива Антонина Ивановна в любви и в семейной жизни. Несчастлив Шорин, не получивший в течение двадцати лет согласия на брак от любимой женщины. Несчастлива Леля, дочь Власова, потерявшая отца, мечущаяся между своей матерью и Антониной Ивановной. И сомнительно счастье Вали. Какова же эта «Жизнь»?..»

Во многих письмах отмечается некоторая ущербность образа героини, атмосфера уныния.

«Антонина Ивановна вызывает чувство жалости», — утверждает редактор Д. Заводовская из Свердловска. — Она хотела найти большое счастье в работе... В сценарии оно показалось мне лишь провозглашенным, но не раскрытым. Да, да! Праздничная защита и первые неудачи, калейдоскоп отъездов и приездов Антонины Ивановны — все это еще ничего не доказывает.

...По-моему, надо поставить фильм по этому сценарию. Но трудовую жизнь Антонины показать интереснее, содержательнее, глубже. Ей должны завидовать, завидовать по-хорошему... Ее должны полюбить.

А сейчас ее просто жалко...»

Нехорошо, если читатели, а вслед за ними и зрители будут жалеть героиню. Вероятно, не этого добивались авторы повествования о жизни Антонины Ивановны.

Итак, сценарий с интересом встречен читателями, но многим не представляется еще вполне законченным произведением. Внимательно, заинтересованно обсуждают они, что в нем хорошо и что не удалось и как это исправить.

«Я буду очень рад, если мои замечания помогут автору избавиться от некоторых досадных мелочей... Хорошо сделала редакция, предоставив возможность читателю сказать свое слово о «Жизни», — пишет лепщик И. Кондратюк, письмо которого мы уже цитировали выше. ... В лице читателя вы получите самого добросовестного и самого строгого редактора, энтузиаста и пропагандиста любимого искусства — кино. Заранее можете быть уверены — никогда, никому, ни под каким видом не подпишет он халтуре путевку в жизнь».

Однако, указав на недостатки сценария, большинство читателей полагает, что он должен быть реализован на экране.

Авторы многочисленных писем от души желают Л. Сухаревской успеха в работе.

---

## СЦЕНАРИЙ ЖДЕТ РЕЖИССЕРА

Старшина первой статьи В. Гринев прислал в редакцию нашего журнала большое письмо, в котором горячо поддерживает предложение А. Сокольской (статья «Это не для архива», «Искусство кино», 1960, № 12) о необходимости поставить фильм по замечательному сценарию Вс. Вишневского «Мы — русский народ».

Над сценарием начинал в свое время работать С. Эйзенштейн, затем постановка фильма была поручена Е. Дзигану, но по ряду обстоятельств работа эта так и не была доведена до конца.

Тов. Гринев пишет:

*«Присоединяю свой голос в защиту сценария, статьи о нем и, главное, в защиту скорейшей экранизации сценария «Мы — русский народ».*

*Странно, что когда-то нашлись критики, усмотревшие в поэтическом пафосе сценария, воспевавшего величие русского человека, нечто принижающее гордость наших отцов и дедов... Вс. Вишневский проделал громаднейший труд. Осмыслив величие русского человека, Вишневский показал, что в нашем народе живет неистребимая любовь к Родине, стремление к свободе.*

*...Некоторые наши режиссеры слишком «повествовательны», слишком любят они детали, всматриваясь чуть ли не в каждую пуговицу и анализируя ее.*

*А здесь надо иное!*

*Надо понять, что во имя победы нового общества люди жертвовали очень многим. Постановщик нового фильма должен быть целеустремленным и волевым художником».*

Подчеркнув несомненную актуальность ведущей темы сценария «Мы — русский народ», тов. Гринев делает следующий вывод:

*«Сценарий ставить! Обязательно!»*

Н. ВАСИЛЬЕВА

# Советский историко-революционный фильм

Историко-революционный фильм, как и многие другие термины, принятые в киноведении,—понятие условное. Нет никаких принципиальных художественных отличий историко-революционного фильма от фильма исторического. Нельзя сформулировать особые законы картин такого «типа», «жанра» — эти законы, как и сам «тип», «жанр» историко-революционного фильма, попросту не существуют. Есть только свой, особый предмет изображения — история революционных движений.

Поэтому в лекции речь должна идти лишь о самостоятельной теме советского киноискусства, теме, чрезвычайно важной, прошедшей через все периоды его развития и во многом определившей это развитие (особенно на ранних стадиях истории советского кино). Становление революционной темы в творчестве советских кинематографистов, ее воплощение на разных этапах пути нашего кино, революция и революционный народ в художественных образах — вот круг вопросов, которые следует рассмотреть.

Целесообразнее всего строить лекцию хронологически — это позволит дать слушателям наиболее ясное представление и о процессе в целом и о значении наиболее выдающихся историко-революционных фильмов.

Перед советскими художниками, обратившимися к теме революции, встали подлинно новаторские задачи, ибо впервые в художественных произведениях действовал революционный народ, массы, сознательно приступившие к преобразованию общества. Изображение трудящихся масс как активной действенной силы истории с первых шагов советского кино становилось важнейшим новаторским фактором нашего искусства. Однако путь к подлинно художественному, глубокому и выразительному образу революции, образу революционных масс был сложным и успехи были достигнуты далеко не сразу — лишь в середине 20-х годов.

В краткой вступительной части лекции надо подчеркнуть значение хроники периода революции и гражданской войны для дальнейшего развития художественного кино в целом и особенно историко-революционного фильма. Ведь именно в скромных хроникальных лентах 1917—1921 годов раньше всего была показана революционная масса в действии. Именно съемки событий революции и гражданской войны, запечатлевшие исторические дни рождения Советского государства, явились первыми подступами к новому искусству. Хроника фиксировала революционную действительность непосредственно. Она не была скована теми условностями и дурными штампами, которые существовали в художественном кино, как наследие коммерческого дореволюционного кинематографа. Между хроникой и жизнью не стояло никаких преград. И потому в ранних документальных фильмах при всей их технической слабости и формальном несовершенстве заключались те черты новаторства, которые вскоре отметят замечательные творения художественного кино. В этом смысле особенно важны ранние работы Дзиги Вертова — «История гражданской войны» (1921) и «Ленинская киноправда» (два выпуска, 1925), где документальность изображения уже сочеталась с яркой кинематографической образностью.

Ранние художественные историко-революционные фильмы имели гораздо более скромное значение. Картины «Девятое января» В. Висковского, «Степан Халтурин» А. Ивановского и даже наиболее серьезный и удачный фильм того же режиссера «Дворец и крепость» (1924) несли на себе печать старого кинематографа. Революционные события служили здесь фоном для традиционной любовной или мелодраматической интриги, а штампы «костюмного» исторического фильма мешали режиссерам (при всей иск-

ренности их стремлений) передать подлинную правду борьбы. Поэтому, несмотря на достаточно высокий профессионализм, картины, о которых идет речь, не открывают новой страницы в трактовке темы и ее воплощении на экране.

Первым истинно художественным историко-революционным фильмом следует считать «Стачку» С. М. Эйзенштейна (1925).

Поскольку в программах большинства университетов культуры существуют специальные лекции, посвященные творчеству Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, стоит рассматривать цикл классических историко-революционных фильмов 20-х годов, начатых «Стачкой», только в одном аспекте: как формируется и развивается в них образ революции.

«Стачка» Эйзенштейна явилась первым произведением, где определился драматический конфликт, легший в основу всех историко-революционных фильмов 20—30-х годов.

Это — противоборство двух лагерей: революции и контрреволюции. В открытой классовой борьбе раскрываются враждующие силы. Сюжетом фильма становится сама история рабочего движения. В «Стачке», несмотря на некоторые драматургические несовершенства фильма, просматриваются контуры эпической народной драмы.

В фильме отсутствуют индивидуальные образы характеры. Героем выступает масса, завод в целом, коллектив стачечников. По поводу этой особенности «Стачки» (как, впрочем, и «Броненосца «Потемкин») в киноведческой литературе до сих пор существует немалая путаница. Часто отсутствие разработанных характеров вменяется в вину режиссеру, объявляется «недостатком» произведения. При этом утрачивается историзм оценок, не учитывается специфика определенного этапа развития советского искусства.

В ту пору художникам, приступившим к изображению революции, необходимо было прежде всего показать массу в ее единстве, как пролетарское целое. Революция представала на экране могучим народным движением. «Каплей льешься с массами»— эти слова Маяковского очень точно определяют функцию отдельной человеческой личности в целостном образе коллективного героя, характерного и для советского экрана 20-х годов и для таких произведений, как «Мистерия-буфф», «Хорошо» Маяковского, «Железный поток» Серафимовича, «Оборона Петрограда» Дейнеки и других.

Это было глубоко закономерным. Рождались новые драматургические формы, новые средства образной выразительности, с помощью которых художники воссоздавали образ народной революции.

Вместе с тем в н у т р и коллективного образа массы существовала индивидуализация. В «Стачке» каждое лицо, появляющееся на экране хотя бы на минуту, выразительно, особенно, ярко. Эти лица рабочих в совокупности составляют единое целое, живущее общей жизнью, охваченное одним порывом, но вместе с тем расчлененное, дифференцированное. В «Броненосце «Потемкин» этот принцип, родившийся в «Стачке», достигает классического выражения.

В «Броненосце «Потемкин» — великой вершине советского и мирового кино — Эйзенштейн создает поэтически вдохновенный образ революции.

Первоначально задумав широкое полотно «1905 год», режиссер останавливается лишь на одном эпизоде — потемкинском восстании. В «Броненосце «Потемкин» был найден важнейший принцип отбора из огромного исторического материала явлений типических, концентрирующих в себе наиболее существенные стороны эпохи. Самим подходом к фактам утверждалось смелое вторжение в материал и образное раскрытие большой правды истории.

В. И. Ленин глубоко раскрыл исторический смысл восстания на «Потемкине», значение его в ходе первой русской революции. «Рубикон перейден,— писал он.— Переход армии на сторону революции запечатлен перед всей Россией и перед всем миром»*. «Непобежденной территорией революции» называл Ленин мятежный броненосец, несмотря на то что восстание потерпело поражение.

Ленинский оптимизм, умение сквозь факты видеть тенденцию революционного развития сказались в фильме «Броненосец «Потемкин». Рисуя в гневных и страстных кадрах нестерпимый гнет царского строя, развертывая на ступенях знаменитой одесской лестницы трагическую картину расстрела мирной толпы, режиссер передавал ощущение неизбежной и скорой победы революционного дела. Оно становилось ликующим, светлым в финале фильма — в потрясавшем и до сих пор потрясающем сердца образе гордого корабля, который проходит мимо адмиральской эскадры и, рассекая волны, победно движется навстречу грядущим боям.

В центре фильма снова стоит массовый герой — матросы «Потемкина», корабль как целое. Масса в картине тонко дифференцирована и вместе с тем живет единой жизнью, как сплоченный в борьбе, могучий, монолитный коллектив.

Найдя образ подлинно нового героя искусства — революционную массу,— кино не остановилось на этом этапе. В середине 20-х годов возникают произведения, где из массы, словно лучом прожектора, выхватывается фигура человека — «одного из миллионов», представителя и выразителя массы. Таковы герои фильма В. Пудовкина «Мать» (сценарий Н. Зархи по книге М. Горького) — Ниловна и ее сын революционер Павел. В этом замечательном

* В. И. Л е н и н, Соч., т. 8, стр 526.

фильме традиции литературы социалистического реализма оплодотворили молодое киноискусство. Поэтически обобщенный образ пробуждения народных революционных сил (он воплощен в кинометафорах ледохода, весеннего обновления природы) сочетается с глубоким вниманием к индивидуальной человеческой судьбе. Не случайно Пудовкин пригласил на главные роли артистов школы Художественного театра Н. Баталова и В. Барановскую, обладавших высоким актерским мастерством.

Однако нельзя не видеть, что и в «Матери» и в следующих картинах В. Пудовкина — «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» — принцип типизации основан на том, что именно рядовой представитель масс, самый обыкновенный человек из народа силой исторических событий вовлекается в революционную борьбу.

Особенно ясно выражена обобщенность, типичность судьбы героя в фильме «Конец Санкт-Петербурга». У героя нет даже имени. Он назван просто Парнем.

Как и миллионы других парней из «новгородских, пензенских, тверских», приходит этот молодой крестьянин в столицу на заработки, потом в солдатской шинели идет на фронт империалистической войны. Суровая школа жизни заставляет Парня понять логику классовой борьбы, приводит его к участию в штурме Зимнего дворца. Столь же обобщенно, символично рисует замечательный советский режиссер А. Довженко образ героя своего фильма «Арсенал» киевского рабочего Тимоша, в портрете которого как бы собраны, сконцентрированы лучшие качества трудового народа.

В фильмах о революции, созданных в 1925—1930 годах, был поэтически воскрешен образ революционного штурма, бури, могучего движения миллионных масс. Но киноискусство уже испытывало потребность в более глубоком, философском осмыслении процессов революции. Это стремление ясно сказывается в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь» — исторической хронике, где художник стремился дать широкую панораму 1917 года, показать и подготовку и свершение социалистической революции, раскрыть роль Коммунистической партии как вдохновителя, организатора и стратега Великого Октября. Эйзенштейн сделал смелую для своего времени попытку создать на экране образ В. И. Ленина. Но образ вождя решался «типажными» средствами: роль исполнял не актер, владеющий искусством перевоплощения, а уральский рабочий Никандров, подобранный по принципу внешнего сходства с Владимиром Ильичем. И если на общих планах, в широких массовых композициях (например, сцена на площади Финляндского вокзала, где В. И. Ленин произносит свою речь с броневика) образ был убедительным, то в сценах «игровых», на крупных планах сразу обнаруживалось, что исполнитель не мог проникнуть в сущность характера вождя.

Фильм «Октябрь», несмотря на множество великолепных режиссерских решений, кадров, которые стали классическими и теперь воспринимаются как подлинные документы эпохи, включаются в документальные картины о революции, ясно обнаружил предел возможностей немого кино. Немое кино сказало свое слово о революции. Оно запечатлело свершившего великий переворот героя — трудящиеся массы. Оно сделало движущей пружиной своих произведений борьбу антагонистических социальных сил. Оно научилось образно воссоздавать величайшие исторические события. Но для дальнейшего осмысления революционной действительности немому кино не хватало выразительных средств. Необходимо было слово, речь героя на экране. Необходимо было проникновение во внутренний мир современника Октября. Поэтому новый этап в развитии историко-революционного фильма связан со звуковым кино 30-х годов.

Характеристика выдающихся историко-революционных фильмов немого периода в лекции не может быть сколько-нибудь убедительной, если лектор ограничится только рассказом. Очень важно, чтобы слушатели могли посмотреть картины, о которых идет речь,— картины, которые сейчас уже мало известны молодым поколениям, или фрагменты из них (например, сцену на одесской лестнице из «Броненосца «Потемкин», финал фильма «Мать», сцену расстрела Баира из «Потомка Чингис-хана»). Сопровождая показ отрывков краткими комментариями, раскрывая значение и место демонстрируемых сцен в образном строе всего фильма, лектор сможет создать у своих слушателей представление о поэтике немого кино.

Центральную часть лекции об историко-революционном фильме, естественно, займет классический цикл картин второй половины 30-х годов, начатый «Чапаевым».

Процесс развития историко-революционного фильма в эти годы характеризуется углублением и расширением тематики, достижением большого многообразия в изображении революции. Основной драматический конфликт революционной эпохи — столкновение двух миров, революции и контрреволюции,— воплощается в борьбе ярких и сильных характеров. В замечательных образах героев историко-революционных фильмов 30-х годов запечатлены представители всех классов и социальных слоев. Здесь и рабочий Максим (трилогия о Максиме), и крестьянин Иван Шадрин («Человек с ружьем»), и интеллигенты Полежаев и Бочаров («Депутат Балтики»), и множество других участников революции. Проблема индивидуального характера становится на данном этапе

развития историко-революционного фильма центральной. Это связано с разнообразными и сложными процессами в советском искусстве и в самой жизни. В стране произошли огромные сдвиги в области культурного строительства; в связи с этим особое значение приобрели задачи социалистического воспитания личности. В художественном творчестве утверждается метод социалистического реализма.

Не случайно кино сосредоточивает свое внимание на человеке. Не случайно и актер становится сейчас важнейшей и центральной фигурой кинематографа. В 30-е годы советское кино создает образы народных героев, которые поистине входят в духовную жизнь народа. Это Чапаев в исполнении Б. Бабочкина, Максим—Б. Чирков, профессор Полежаев — Н. Черкасов и другие. Большой и плодотворный опыт работы кинематографистов над образами героев революции, коммунистов-ленинцев позволяет советскому кино осуществить сложнейшую задачу — создать образ В. И. Ленина, получивший ярчайшее воплощение в творчестве актеров Б. В. Щукина и М. М. Штрауха.

Материал историко-революционных фильмов 30-х годов настолько богат и обширен, что в одной лекции нет возможности дать подробный анализ даже самых выдающихся картин. Помогает лектору здесь то, что все эти картины — золотой фонд советской киноклассики — до сих пор находятся в прокате, не исчезают с экранов и, как правило, хорошо известны слушателям университетов культуры. Поэтому можно ограничиться общим обзором историко-революционных фильмов тех лет, подчеркнув их тематическое, стилевое, жанровое многообразие. Действительно, даже при беглом взгляде панорама поражает своей широтой: героическая эпопея «Мы из Кронштадта» в постановке Е. Дзигана по сценарию Вс. Вишневского, продолжающая традиции поэтического кинематографа 20-х годов, и психологическая драма «Последняя ночь» Ю. Райзмана по сценарию Е. Габриловича, где октябрьские события раскрываются через судьбы одной рабочей семьи; трехсерийное полотно, охватывающее важнейшие этапы истории большевистской партии,— трилогия о Максиме режиссеров Г. Козинцева, Л. Трауберга, и лирический рассказ о старом русском интеллигенте, ученом с мировым именем, отдающем свои знания революционному народу,— «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица; маленькая, взволнованная повесть о трех девчонках с питерской окраины, трех героинях гражданской войны — «Подруги» Л. Арнштама, и романтическая поэма «Щорс» А. Довженко — об украинском народе, ведущем освободительную войну.

Присутствующим на лекциях обычно бывает интересно не только услышать рассказ о самих фильмах, но и заглянуть в лабораторию их создания. Историко-революционные фильмы 30-х годов дают для этого очень живой и колоритный материал.

Так, например, людям, в память которых, безусловно, вошел Максим— прославленный герой трилогии,— наверное, любопытно будет узнать, что сначала роль Максима предназначалась вовсе не Б. Чиркову, а Э. Гарину. Или что в первых вариантах сценария образ Максима был совсем иным, нежели потом на экране,— это был чуть нескладный, тощий парень в очках, книжник. Пробуя, экспериментируя, искали режиссеры характер своего героя. Им помогали, казалось бы, самые неожиданные ассоциации— например, образы русских народных сказок, герои которых часто кажутся бесхитростными и даже чуть глуповатыми, а на деле оказываются умнее и прозорливее своих врагов, ловко и легко преодолевают любые трудности. Характер костеровского Тиля Уленшпигеля, этого «барабанщика революции», также помог найти живые черты Максима, а знаменитая песня «Крутится, вертится шар голубой», счастливо найденная режиссерами, явилась как бы толчком к тому, чтобы образ героя обрел законченную, цельную и совершенную форму.

История создания «Чапаева», «Депутата Балтики», «Мы из Кронштадта» и других историко-революционных фильмов очень выразительно показывает путь кино к глубокому, художественному и подлинно творческому постижению живого характера революционного героя.

Интересна и другая сторона — восприятие этих картин миллионными массами кинозрителей. Поистине всенародным успехом было отмечено появление на экранах «Чапаева» С. и Г. Васильевых. Выход в свет фильмов о Максиме был событием не только жизни искусства, но и событием общественным. На студию «Ленфильм», где были созданы эти картины, шли буквально потоки писем (они хранятся сейчас в ленинградских архивах). После завершения трилогии зрители требовали продолжения, разрабатывали новые и новые планы трилогий, дилогий, тетралогий (предлагали, например, такие серии: «Максим на озере Хасан», «Максим-хозяйственник» и даже «Дети Максима»). Письма старых большевиков, трогательные детские рисунки, протоколы и и решения собраний после просмотров, новые материалы, касающиеся событий, показанных на экране,— все это говорило о подлинно народном признании произведений.

В годы Великой Отечественной войны образы киногероев 30-х годов помогали народу выдерживать тяжелые испытания. Во фронтовых кинотеатрах продолжалась славная экранная жизнь Чапаева и Максима, героических моряков фильма «Мы из Кронштадта». Не случайно, что в первом «Боевом

киносборнике», вышедшем летом 1941 года, перед зрителями представал Максим, призывавший на борьбу с фашизмом. Кино становилось оружием победы.

Нужно отметить, что историко-революционные фильмы, созданные в военные годы, кроме, быть может, одного — «Его зовут Сухэ-Батор» А. Зархи и И. Хейфица,— по своему значению и художественному качеству не поднимались до уровня шедевров предшествовавших периодов.

В первые послевоенные годы, в период, который сейчас кинематографисты называют годами малокартинья, историко-революционные фильмы почти не выпускались, а те, что выходили на экран, например «Незабываемый 1919-й» режиссера М. Чиаурели, страдали помпезностью, картинностью.

Новый расцвет историко-революционного фильма наступает в середине 50-х годов на гребне большого подъема киноискусства, вызванного историческими решениями XX съезда КПСС, всенародной подготовкой к празднованию 40-летия Октября.

В это время создаются такие картины о революции, как «Коммунист» Ю. Райзмана по сценарию Е. Габриловича, «Сорок первый» Г. Чухрая (сценарий Г. Колтунова), «Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова (сценарий К. Исаева) и другие, где тема революции получает новое воплощение, тесно связанное с современностью.

Связь с современностью — одно из самых важных свойств советского историко-революционного фильма. Предмет его изображения — прошлое, наиболее приближенное к современности, тесно смыкающееся с ней. Поэтому так велико познавательное и воспитательное значение произведений на историко-революционную тему. Естественно, что опыт революционной борьбы за новое общество особенно поучителен для этого общества в эпоху победоносного построения коммунизма. Свежий взгляд на события революционной истории, умение видеть в них наиболее существенное для сегодняшнего дня служат залогом успехов художников в их неустанном обращении к «бессмертной летописи героизма», как назвал революционную эпоху М. Горький.

### ЛИТЕРАТУРА, РЕКОМЕНДУЕМАЯ ПО ТЕМЕ

Очерки истории советского кино, тт. I, II. Институт истории искусств АН СССР. «Искусство», 1956, 1959.

«Чапаев». Сборник статей. М, Кинофотоиздат, 1936.

«Депутат Балтики». Сборник статей и материалов. М—Л., «Искусство», 1937.

И. Долинский, «Чапаев». Драматургия. М., Госкиноиздат, 1945.

---

## ЗРИТЕЛЯМ О КИНО

**В городах и районах Белоруссии работает сегодня 130 народных университетов культуры. Не будет преувеличением сказать, что киноискусство — один из самых любимых и популярных предметов в программах народных университетов.**

**Чтобы не распылять лекторские силы и сконцентрировать внимание слушателей на актуальных вопросах киноискусства, Оргбюро Союза кинорабтников БССР решило на первое время ограничить чтение лекций пятью темами: «Мировое значение советского киноискусства», «Пути развития белорусского кино», «Мастера белорусской кинематографии», «Как делается кинофильм» и «Технические достижения советского и зарубежного кинематографа».**

**Лекции читают киноведы и кинокритики, режиссеры, сценаристы, операторы и инженерно-технические работники киностудий.**

**При всем своем горячем желании наши лекторы, естественно, не могут побывать во всех 130 университетах республики. Поэтому мы решили лекции по трем первым темам издать «на правах рукописи» через Общество по распространению политических и научных знаний. Таким образом, с ними смогут познакомиться не только специалисты, но и любой подготовленный лектор. Это очень важно для университетов, расположенных в отдаленных пунктах.**

**Мы хотим также периодически рассылать народным университетам рекомендательные списки популярной литературы по вопросам киноискусства, которую выпускает издательство «Искусство».**

**Для сопровождения лекций по теме «Как делается фильм» мы изготовили специальный киноролик. Зритель наглядно видит все важнейшие процессы кинопроизводства, «секреты» комбинированных съемок, метод «блуждающей маски» и т. д. Этот ролик пользуется у слушателей большой популярностью.**

**Нашему союзу (совместно с Союзом композиторов) принадлежит инициатива обслуживания народных университетов только на общественных началах. Сейчас все наши лекции читаются в народных университетах бесплатно.**

**Работа народных университетов культуры привлекла внимание и мастеров кино. Недавно Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов выпустила на экран специальный киноочерк «Школа прекрасного». Он посвящен Университету художественного воспитания, который работает при Дворце культуры железнодорожников имени В. И. Ленина в г. Гомеле. Кинозрители с большим интересом встретили этот очерк.**

*МИНСК* **П. ПОДБЕРЕЗСКИЙ,**

ответственный секретарь Оргбюро СРК Белоруссии

С. ЗЕНИН, И. ПОСЕЛЬСКИЙ

# Пусть крепнут молодые голоса

Проблемы дальнейшего развития документального кино стали в наши дни предметом острых дискуссий и горячих споров. Они продиктованы стремлением отточить могучее оружие образной публицистики, найти такие пути к сердцу зрителя, которые помогали бы глубже осмыслить события и явления нашей многообразной жизни, побуждали бы его к действию.

Творческие поиски мастеров документального кино направлены к тому, чтобы пропаганда идей коммунизма средствами кинематографа стала близкой и понятной миллионам людей, будила в них самые светлые и благородные мысли и чувства.

В нашу задачу сейчас не входит анализ тех достижений, которыми увенчались в последние годы эти поиски.

Нам хотелось бы остановиться на одном отрадном и многообещающем явлении в жизни документального кино: в общий хор мастеров кинопублицистики смело вплелись голоса творческой молодежи. Это выпускники ВГИКа и студенты, выполняющие еще свои дипломные и даже курсовые работы. На экраны в последнее время вышли такие картины, как «Утро нашего города» (коллективная работа вгиковцев), «Слово предоставляется студентам» (режиссеры — студенты Р. и Ю. Григорьевы), «Это тревожит всех» (режиссер — студентка Д. Мусатова), «Чехословакия в Москве» (студенты И. Жуковская и Л. Файнциммер), «Тени на тротуарах» (студенты В. Краснопольский и В. Усков), «Две строки в газете» (студентка Х. Арая), «О чем не рассказал комментатор» (студент Г. Дегальцев), «Встречи на улицах» (студентка В. Андерсон), и другие работы.

Все эти работы неравноценны по своему мастерству, творческому решению и авторскому почерку. Но есть у них общие, роднящие их черты:

стремление отойти от установившихся канонов, от приевшегося штампа, от рутинных «норм», всеми отвергаемых, но продолжающих еще лежать на пути развития документального кино;

попытки, пусть еще в ряде случаев недостаточно смелые, найти емкие формы выражения жизненного материала, его содержания;

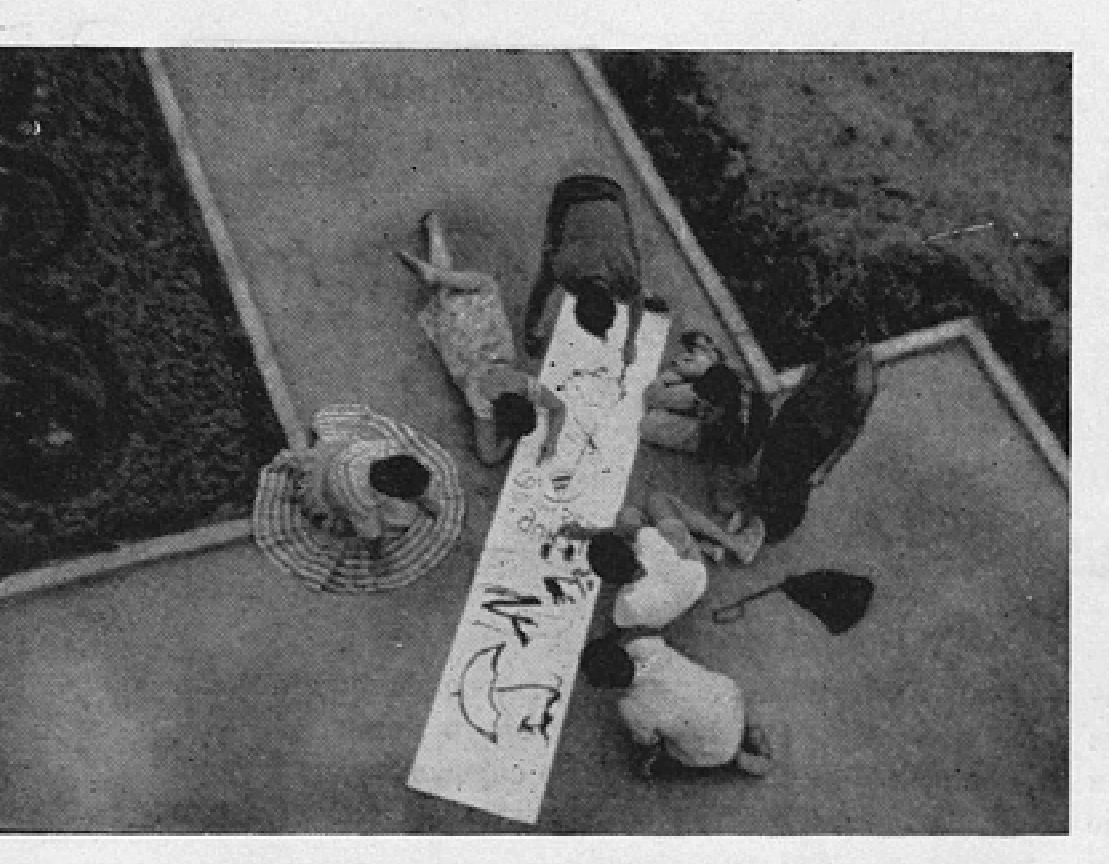
обращение к сложным, острым темам дня, воплощение которых на экране требует от авторов настойчивости, собранности творческих сил, и, наконец,

«проба пера», если можно так выразиться, в таком жанре документального кино, как киноочерк. Это особенно ценно, если учесть, что короткометражный киноочерк до сего времени еще не стал ведущим жанром в нашей кинопублицистике.

Работы молодых радуют нас и тем, что, придя в документальное кино, они на свое вооружение берут в первую очередь самое острое оружие — кинорепортаж. Умело применяя его в своем творчестве, они с новой силой доказывают, что нет и ничего не может быть ярче и убедительнее, чем факт, выхваченный из самой жизни.

В этом успех и обаяние созданного Р. и Ю. Григорьевыми фильма «Слово предоставляется студентам». Тема, избранная ими, далеко не нова. Это рассказ о международном семинаре студентов, состоявшемся в одном из городов Крыма. Фильмы на аналогичные темы создавались и ранее и часто представляли собой обычное протокольное изложение события — киноотчет. И вот перед нами работа, свежо и занимательно повествующая о светлых чувствах молодых людей разных стран, собравшихся вместе, чтобы поспорить на волнующие их злободневные вопросы современности. Здесь люди разных убеждений и взглядов, разных национальностей и цвета кожи. И, глядя на экран, невольно проникаешься уверенностью в победе разума над тьмой, в необоримом стремлении человечества к взаимопониманию и миру на земле.

Перед нами проходит галерея молодых людей: датчанка Хэдви Узбек, итальянец Сандро Дзамбетти, немец Герд Биллинг, японец Ичиро Оно и много



«Слово предоставляется студентам»

других. И мы в этом коротком фильме, в котором его герои охарактеризованы, казалось бы, скупыми мазками, успели их запомнить и полюбить.

Успех картины определило не только то, что авторы отказались от «протокола», хотя это и весьма существенное обстоятельство. И даже не только то, что режиссеры фильма нашли своеобразный ход рассказа — от имени самих участников семинара, на их родном языке. Решающее значение имел метод кинорепортажа, умело примененный операторами А. Саранцевым и Е. Федяевым.

К сожалению, мы еще часто продолжаем отождествлять любую событийную съемку с кинорепортажем, упуская при этом из виду, что без мастерства нет кинорепортажа, нет настоящего искусства.

Мы вправе называть кинорепортажем только такое операторское мастерство, при котором наличествует *осмысленная* фиксация факта, когда из калейдоскопа событий острый глаз киножурналиста подмечает самое характерное явление и через выразительные детали помогает глубже и полнее раскрыть содержание задуманного произведения. Этим, в частности, нам дороги работы Д. Вертова, М. Кауфмана, М. Слуцкого, Р. Кармена, В. Микоши, В. Киселева, Р. Халушакова, Д. Каспия, многих операторов среднего и молодого поколения кинодокументалистов.

В фильме «Слово предоставляется студентам» метод кинорепортажа позволил передать не только атмосферу события, но *состояние человека* в момент события, его отношение к происходящему, его мысли и чувства. Вспомните центральный эпизод картины — занятие семинара. Разве не опрокидывает он бытующее еще мнение, что собрания и заседания — «некинематографичный» материал, невыразительный и скучный!

Съемка семинара вводит нас в мир бурлящих страстей, раскрывает характеры людей, их убеждения и помыслы. И всего лишь за пять минут, в течение которых этот эпизод проходит на экране. В этом огромная сила репортажа, если он не сводится к бесстрастной съемке факта, а раскрывается, образно говоря, как «репортаж чувств», где все — и короткая реплика, и выражение лица, и жест, и порыв — вовремя схвачено объективом и зафиксировано на пленку.

И еще одно замечание, связанное с этим эпизодом. Как мы отметили, он занимает в фильме почти полчасти. И тем не менее не успевает наскучить. Это достигнуто и тем, что авторы отказались от взгляда на «перебивки», как на *чисто служебные* планы, включаемые по требованиям законов монтажа. Все перебивочные планы «живут», «говорят», действуют. Мы становимся участниками семинара, мы видим возбужденные лица, внимательные глаза, одобрение, гнев, улыбку и т. д.

Вспомним при этом съемки заседаний и собраний, чаще всего в кинопериодике, когда все внимание оператора обращено на оратора, а участники собрания предстают на экране в виде безликой массы людей. Не чувствуя атмосферы среды, в которой он находится, оператор не может добиться успеха в своей съемке. Дело, следовательно, не в «некинематографичности» материала, а в неумении зачастую пользоваться приемами репортажа.

Разговор о проблемах кинорепортажа целесообразно продолжить и в связи с другими работами— «Тени на тротуарах» и «Это тревожит всех».

И в том и в другом фильме операторам приходилось работать и скрытой камерой и телеоптикой, производить съемки «врасплох». Эти чисто репортажные приемы оказались единственной возможностью так убедительно раскрыть в фильме «Это тревожит всех» сущность религиозного сектантства, его преступную деятельность.

В фильме «Тени на тротуарах» операторы А. Истомин и А. Савин снимали и дружинников и тех, с которыми ведется борьба: дебоширов и пьяниц, спекулянтов и тунеядцев — всех, кто еще, как тени прошлого, маячит на улицах наших городов.

Люди, действующие на экране, не замечают присутствия кинооператора, так как операторы и здесь вели скрытую съемку. И потому так выпукло предстает перед зрителями неприглядный образ молодого человека, забывшего о своей чести и достоинстве.

Кстати, не только отрицательные персонажи, все люди ведут себя иначе, когда не чувствуют

направленного на них глаза кинокамеры. Казалось бы, это тот человек, которого мы имели в виду, когда приступили к его съемке, и не совсем тот. Ведь часто бывает, что, даже глядя в зеркало, невольно меняешь выражение своего лица. Это очень тонко подметил Лев Толстой, когда писал портрет княжны Марьи Болконской в «Войне и мире»: «... глаза княжны, большие, глубокие и лучистые... были так хороши, что очень часто, несмотря на некрасивость всего лица, глаза эти делались привлекательнее красоты. Но княжна никогда не видела хорошего выражения своих глаз, того выражения, которое они принимали в те минуты, когда она не думала о себе. Как и у всех людей, лицо ее принимало натянуто-неестественное, дурное выражение, как скоро она смотрелась в зеркало». (Разрядка наша.— *С. З., И. П.*) Кинооператору всегда следует помнить об этом. Иногда требуется известная предварительная работа с героями съемок, чтобы люди как бы не чувствовали, что их снимают. Это особенно важно, если учесть, что подавляющее большинство несобытийных съемок осуществляется на предприятиях и в быту, на натуре и в помещениях, где хроникеру невозможно оставаться незамеченным. Такая подготовка была проведена перед съемкой эпизодов работы штаба в фильме «Тени на тротуарах». И вот результат — народные дружинники ведут себя на экране естественно и непринужденно.

Успех любой документальной съемки определяется в первую очередь и главным образом тогда, когда люди, которые привлекли внимание оператора, не ставятся в несвойственное им положение и действуют в знакомой, привычной для них обстановке. Мастерство документалиста проявляется не в том, что он разработал «мизансцены» и распределил «роли», а в умении подметить характерные особенности поведения человека, манеру его речи, его действий. При отсутствии такого мастерства с экрана звучит скованная речь, хотя и произнесенная без запинок, но лишенная индивидуальных красок, совсем не похожая на обычный разговор только в силу того, что она заранее «подготовлена» и продиктована режиссером. И не потому ли люди зачастую двигаются на пленке, но не «живут», так как снимались по указке, по схеме, выработанной кинохроникерами?

И еще: пора отказаться по возможности от излишнего нагромождения киноаппаратуры в помещении, где работают кинодокументалисты. Различные съемочные аппараты, осветительные и звукозаписывающие приборы, загромождающие места съемок, психологически выводят людей из нормальной обстановки, в которой они обычно находятся. О какой непосредственности поведения может идти речь? А ведь, оказывается, как показал опыт работы над фильмом «Тени на тротуарах» и в особенности над фильмом «Это тревожит всех», можно и усилить имеющийся в том или ином помещении свет, ставший привычным для их обитателей, и так расположить аппараты, чтобы они не выбивали людей из колеи, и даже скрыть кинокамеру, если это выгодно для успеха съемки.

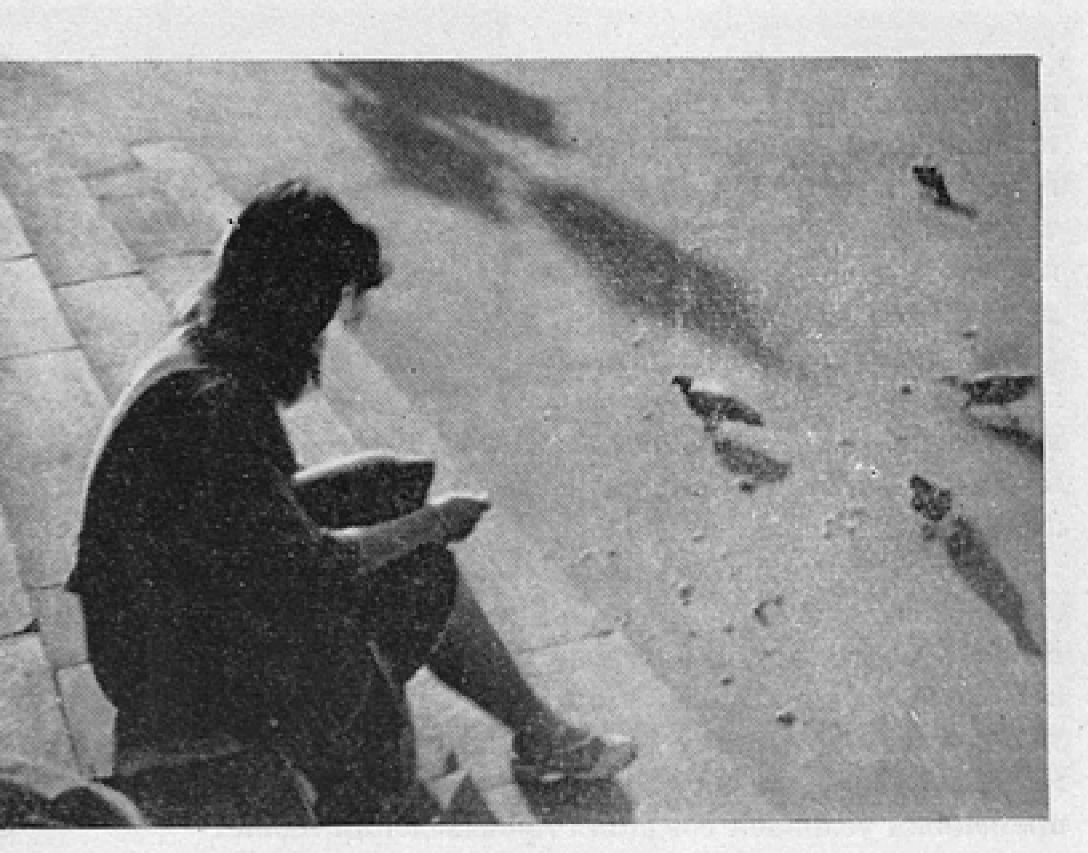
Перед тем как приступить к съемке народных дружинников, режиссеры и операторы установили с ними тесный контакт, вместе выходили на дежурства, присутствовали на беседах с задержанными нарушителями порядка.

Так же поступили и режиссеры фильма «Слово предоставляется студентам», о котором мы говорили выше. Они стали как бы непосредственными участниками международного семинара в Гурзуфе. Молодые документалисты пошли здесь по стопам лучших мастеров документального кино, для которых непременным условием создания произведения является не только глубокое изучение своих героев, но налаживание тесных контактов с ними. Только тогда можно добиться непосредственности в поведении человека перед киноаппаратом, когда он увлечен творческим замыслом режиссера и чувствует себя среди операторов в знакомой обстановке. При этих условиях подготовленная съемка смыкается, даже более того — отождествляется с кинорепортажем.

Такой вывод напрашивается и когда мы смотрим фильм «Встречи на улицах», созданный студенткой В. Андерсон на Таллинской студии.

...Родной город. Изученный и исхоженный вдоль и поперек, но все еще не познанный до конца. Он словно заветная книга, которую перечитываешь

«Это тревожит всех»



«Утро нашего города»

множество раз, но всегда находишь в ней все новое и новое. Так начинается этот фильм.

И, выхватывая объективом из бесконечного людского потока отдельных прохожих, он рассказывает об обыкновенных случаях из их жизни. Обыкновенных и необычных, раскрывающих красоту и благородство людей, живущих в городе.

На экране житель Таллина Сельмамая. Он был... расстрелян гитлеровцами и закопан. Тяжело раненный, он вылез из могилы и продолжал борьбу с фашистами...

Мы встречаемся с прохожим — типографским рабочим Ойей, отдавшим свою кровь для спасения ребенка, который стал жертвой уличной катастрофы; встречаемся с морским офицером Журавлевым, вылавливающим на Балтике оставшиеся после войны мины; с художником Каммом, продолжающим творить, несмотря на то что он уже более пятнадцати лет прикован в результате тяжелого недуга к постели...

...О многом способен рассказать город пытливому взору. Надо только уметь смотреть.

Это в основном репортажный фильм. Но одновременно его авторы в ряде случаев смело обращаются к восстановлению факта. Нам могут возразить, что воспроизведенный факт лишен силы документа. Он похож, но не идентичен и, стало быть, недокументален.

Однако в таких фильмах, как «Нефтяники Каспия», «Необыкновенные встречи», «Первая весна», «Счастье трудных дорог» и т. д., применение этого метода привело к положительным результатам. При этом только требуется большое чувство ответственности и такта, тщательный отбор изобразительных средств, глубокое изучение обстановки, места действия, характера героев. Не случайно, что многие кадры знаменитого «Броненосца «Потемкин» и фильма «Октябрь» воспринимаются как документальные, а некоторые из них, такие, как штурм Зимнего дворца, широко цитируются в произведениях документального кино как документы эпохи Великой Октябрьской революции.

Возвращаясь в этой связи к работе «Встречи на улицах», можно с уверенностью сказать, что восстановление факта не только не нарушило документальности, другими словами, правдивости повествования, но, наоборот, усилило ее, помогло раскрыть характеры людей, дать запоминающиеся портреты современников.

Любопытно, что, восстанавливая факт, такой, например, как переливание крови, авторы соединили его с кинорепортажем, потребовавшим от операторов большой настойчивости и терпения. Они сняли подлинный случай уличной катастрофы, аналогичный происшедшему ранее, и для этого одновременно с каретой «скорой помощи» прибыли на место происшествия. С ними был и герой съемки, тот самый, который недавно в сходных условиях предложил свою кровь для переливания ребенку...

Все убедительно в снятых кадрах — реакция людей, ставших свидетелями этого печального случая, поведение медицинских работников, шофера кареты «скорой помощи», милиционера.

И, бесспорно, если бы кинохроникеры попытались воспроизвести подобный факт, даже привлекая для участия в нем актеров, эта попытка не увенчалась бы успехом. Но авторы фильма пошли по правильному, единственно допустимому пути: они восстановили факт лишь в деталях, скупо, но правдиво. И добились успеха.

С интересным решением восстановления факта мы сталкиваемся и в других работах молодых кинодокументалистов.

В фильме «Две строки в газете» короткий эпизод: женщина у себя в комнате смотрит на портрет мужа, погибшего на войне. Перед ее взором появляются окна, заклеенные крест-накрест полосами бумаги, мы слышим нарастающие звуки сирены и залпы зениток...

В картине «Тени на тротуарах» один из дружинников, беседуя с подвыпившим парнем, вспоминает, как и он сам в свое время под влиянием алкоголя оступился. Две-три детали, не больше: силуэт пошатывающегося на улице парня, раскрытая у прохожей сумочка, из которой выглядывают деньги, и ...картина суда. Все эти эпизоды скупо, с большим тактом помогают раскрытию темы.

Работы молодых вновь подтверждают ту истину,

что любое искусство, в том числе искусство документального кино, только тогда поднимается до уровня подлинного мастерства, если его палитра многокрасочна, многообразна, отмечена поисками свежих форм и приемов отображения действительности.

Если в одних случаях для полноты картины требуется восстановление факта, то в других необходимо расширение факта или, точнее, расширение рамок снимаемого события.

Перед нами событийный короткометражный фильм, посвященный финальной игре футболистов «Торпедо» и «Динамо». Но картина «О чем не рассказал комментатор» — не отчет о событии, не просто рассказ о том, как торпедовцы добились звания чемпионов страны по футболу. Фильм знакомит нас с игроками команды, рисует интересные штрихи из их биографии, приводит нас на их родной завод, другими словами — расширяет рамки большого спортивного события. К сожалению, в этом заслуживающем одобрения опыте имеются и серьезные потери: сама игра, перипетии борьбы на футбольном поле оказались обедненными, что законно вызывает досаду у любителей футбола. Но фильм занимает нас потому, что еще раз подтверждает не вполне осознанную всеми истину, что **любое** произведение киноискусства, в том числе посвященное, казалось бы, отдельному событию, требует предварительного сценария, на основе которого создавался бы фильм.

Событие и сценарий! Не противоречит ли одно другому? Не будет ли пустым расходованием средств заказ сценария, в котором, казалось бы, нет никакой возможности предусмотреть в развитии то, что произойдет. Не сведется ли такой сценарий к более или менее добросовестному перечислению программы предстоящего события, да еще сдобренного домыслом автора?

Такие соображения можно нередко услышать на студиях кинохроники, и потому еще крайне редкой является подготовка сценария событийного короткометражного фильма. Не потому ли многие из этих фильмов до зевоты похожи один на другой и строятся по раз и навсегда заведенному шаблону?

Если это рассказ о поездке по СССР зарубежной делегации, то можно, не рискуя ошибиться, представить себе конструкцию фильма. Здесь будут приезд и встреча гостей, первые официальные визиты, знакомство их с Москвой, посещение одного-двух предприятий, вечер, проведенный в театре, показ нескольких городов, в которых побывали гости, проводы на вокзале или аэродроме и, наконец, отъезд.

Если речь идет о спортивном событии, то и в этом случае мы, как правило, увидим на экране картину, сложенную по известному бесхитростному

«Чехословакия в Москве»

рецепту: общий план стадиона, официальный ритуал перед игрой, фрагменты игры, победители, аплодисменты...

Картины отличаются одна от другой разве только мастерством операторской съемки, но они, как правило, не согреты мыслью сценариста и режиссера.

Убежденно высказываясь за сценарий к любому, в том числе и событийному фильму, мы должны оговориться, что такой сценарий не должен предрешать программу будущего события. Как бы талантливо и красочно ни излагал литератор тот или иной эпизод, на деле он будет выглядеть иначе, совсем не так, как его «увидел» заочно, умозрительно сценарист.

Сценарий событийного фильма должен:

конкретизировать в изобразительном материале замысел фильма;

разработать эпизоды, не предусмотренные программой, нужные для кинематографического выражения события и вместе с тем помогающие развивать конструкцию фильма;

предусмотреть заблаговременно обогащение фильма материалами несобытийного характера, но непосредственно связанными с темой.

Особо следует остановиться на вопросах, связанных с дикторским текстом, музыкальным и шумовым оформлением рассматриваемых картин.

Среди них выделяется коллективная работа большой группы молодежи «Утро нашего города». Эта поэтическая картина уже получила высокую оценку общественности. Поэтому рассмотрим лишь некоторые частности, связанные с ее созданием.

В первом варианте картина сопровождалась дикторским текстом, правда лаконичным. Но уже на

рабочем просмотре всем стало ясно, что картину можно выпустить на экраны вовсе без текста, ибо изображение оказалось такой выразительной силы, а монтаж настолько логичным и эмоциональным, что текст не дополнял бы изображение, а наоборот, мешал бы его восприятию.

Этот опыт дал повод некоторым нашим мастерам заключить, что документальный фильм, если он снят и смонтирован на высоком художественном уровне, может обойтись и без дикторского текста.

Такие суждения нашли благодатную почву еще и потому, что до сих пор во многих работах студий кинохроники дикторский текст не вплетается органически в ткань произведения, он назойлив и болтлив, он разъясняет подчас то, что зритель сам видит на экране и способен понять без помощи комментатора. Разумеется, для отказа от словесного комментария в документальном фильме нет ни малейших оснований. Но как опыт создание фильмов без текста безусловно заслуживает внимания, и нас радует, что инициатива здесь принадлежит молодежи.

Радуют и хорошо записанные шумы городской жизни и превосходная музыка Д. Шостаковича. Но, идя, по-видимому, по неизвестно кем и когда установленным «нормам», авторы фильма, стремясь добиться во что бы то ни стало непрерывного музыкального звучания, присовокупили к музыке Шостаковича чужеродные теме отрывки, носящие примитивно иллюстративный характер. Лишь бы была музыка! В этом отношении выгодно выделяется музыкальное оформление картины «Тени на тротуарах» (композитор Р. Леденев), где музыка не звучит непрерывно, как это практикуется в документальном кино. Хотя ее и не много, она тем не менее с большой эмоциональной силой вводит зрителя в атмосферу происходящего на экране. Музыка не просто «услаждает слух», а поддерживает, протестует, выражает свое отношение к происходящему на экране.

Может быть, и не стоило бы останавливаться на подобной «мелочи», если бы пресловутый «закон непрерывного звучания», свято соблюдаемый на многих студиях, не отражался на качестве продукции, в особенности периодических изданий. Его последствия дают себя знать и в таком массовом и популярном киножурнале, как «Новости дня», где все без исключения сюжеты, даже такие, которые требуют сопровождения естественными шумами, обязательно «подбадриваются» музыкой.

Непрерывное музыкальное звучание, порой даже без музыкальных пауз, обилие музыки, пусть даже и отличной, становится назойливым и вызывает справедливые нарекания зрителей.

Еще крайне редки случаи, когда съемки событийные оформляются на своих естественных шумах. А между тем это было бы закономернее и документально убедительнее!

Работы творческой молодежи, делающей свои первые шаги в кино, подводят к некоторым выводам и в отношении подготовки кадров для кинохроники. Они свидетельствуют об усилении внимания ВГИКа к делу воспитания режиссеров-документалистов. Это тем более отрадно, если вспомнить, что за последние годы почти прекратился приток на студии кинохроники нового пополнения режиссеров из числа выпускников Института кинематографии. Теперь можно, не боясь преувеличения, утверждать, что опыт создания во ВГИКе специальных мастерских режиссеров документального кино, руководимых такими мастерами, как И. Копалин и А. Ованесова, полностью себя оправдал. В этому году начала работать еще одна мастерская под руководством Р. Кармена.

ВГИК несомненно пошел по верному пути, направляя студентов на студии, где в производственных условиях они выполняют свои дипломные и даже курсовые работы. Правильно поступили и студии, в частности Центральная студия документальных фильмов, обеспечив студенческой молодежи высококвалифицированную творческую помощь со стороны опытных режиссеров.

Нам думается, однако, что следует в гораздо более широких размерах привлекать студенческую молодежь к созданию фильмов непосредственно на студиях. Для этого необходимо предусмотреть в планах и программах подготовки специалистов документального кино значительно больше времени для производственной стажировки студентов, начиная с третьего курса. Первые шаги в этом направлении показывают, что при известном внимании со стороны студий к студентам-практикантам их работы могут представлять интерес не только в смысле выполнения требований учебного процесса, но и для массового экрана.

Ю. БОРЕВ

# Интересное издание

Вышел в свет новый, четвертый выпуск «Вопросов киноискусства»*. Авторский коллектив, принимавший участие в создании этой книги, сильный и внушительный, темы выступлений интересны и важны. Здесь читатель найдет и публицистическо-критическую статью о чертах нового в современном советском киноискусстве и теоретические работы об эстетических свойствах кино, материалы по истории кино, об отдельных видных советских и зарубежных мастерах, и в высшей степени ценную публикацию принципиально важного выступления С. Эйзенштейна («Динамический квадрат»), и критическую статью, полемически заостренную против буржуазного киноведения, и даже статью о современной индийской кинопромышленности...

Разнохарактерность материалов, опубликованных в выпуске, затрудняет их полный обзор. Остановимся поэтому лишь на статьях, представляющих собственно теоретический интерес. Достоинством этих статей является их теоретическая самостоятельность, оригинальность суждений и неизбежная в таких случаях спорность некоторых положений.

В статье «Об эстетических свойствах кино» С. Фрейлих раскрывает суть понятия — кинематографичность.

Начав с такой черты киноискусства, как его с и н т е т и ч н о с т ь, автор проводит разграничение между кино и смежными искусствами, синтетически объединяемыми в кинематографе.

Зрительная, почти осязаемо-вещная стихия кино заставляет художника использовать иные, чем в литературе, средства для выражения той же мысли. В этом отношении большую пищу для размышлений дают экранизации литературных произведений. С. Фрейлих подкрепляет свою мысль о границах литературного и кинообраза анализом некоторых эпизодов фильмов «Попрыгунья» и «Тихий Дон». В первом случае анализ очень точен, во втором вызывает некоторые возражения. Нам представляется, что С. Фрейлиха несколько «подводят» его давние симпатии к творчеству С. Герасимова и он недостаточно критичен в своем суждении. С. Фрейлих, сопоставляя роман М. Шолохова и киноэпопею С. Герасимова, пишет:

«В романе многие из основных персонажей гибнут, и смерть их подробно описана. Герасимов не уклонился от показа на экране этих печальных событий, но изобразил по-другому. О смерти старика Мелехова только упомянуто; Ильиничну мы видим в последний раз, когда она мысленно прощается с Григорием, предчувствуя, что не увидит его больше; больной мы видим Наталью, а панихида по ней вынесена за кадр; только на миг показывается уходящая под воду Дарья, поиски ее в реке не изображены; сам момент физической смерти показан только в сцене гибели Аксиньи. Сохранены факты романа, но мы не видим много смертей; разные этапы ухода из жизни этих людей как бы складываются в образ одной смерти. Причем, как и Шолохов, Герасимов касается смерти, чтобы сказать о жизни. Будь же прямо воспроизведены эти перипетии романа на экране, с его изобразительной конкретностью, фильм произвел бы удручающее впечатление» (стр. 51). И далее автор говорит, почему черное солнце, увиденное Григорием в романе Шолохова, не должно было возникнуть на экране в фильме Герасимова. «Все дело в границах искусства»,— говорит С. Фрейлих. Нам представляется, что не все в последнем примере удачно и верную мысль о границах искусства он не подтверждает. Многие из эпизодов, приведенных С. Фрейлихом, изменены С. Герасимовым, нам думается, не во имя специфики кино, а под предлогом этой специфики, во имя некоторого приглушения трагического пафоса романа. Более мажорное художественное ви́дение мира заставляло режиссера идти по этому пути, и специфика кино здесь не всегда виновата прямо и непосредственно. Особенно это относится к эпизоду с черным солнцем. Ведь это в высшей степени к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о е решение эпизода в самом романе Шолохова. Литература давно уже изнутри рождала и подготавливала кинематографическую образность.

* «Вопросы киноискусства». Ежегодный историко-теоретический сборник Института истории искусств АН СССР. Выпуск четвертый. М., Изд-во Академии наук СССР, 1960.

Вспомним эйзенштейновские размышления о монтажном видении событий в «Полтаве» А. С. Пушкина, об использовании крупного плана в некоторых классических литературных произведениях XIX века и т. д. Именно в таком аспекте и следовало бы, по нашему мнению, рассмотреть шолоховский образ черного солнца.

С. Фрейлих останавливается и на таких особенностях художественного образа в кино, как его натуральность.

Действительно, условность в кино более натуральна. И этот вывод автора имеет серьезное практическое значение. В статье убедительно показывается роль монтажа в построении кинообраза, драматический характер киноискусства.

Нужно заметить, что в статье С. Фрейлиха, как, впрочем, и в ряде других статей сборника, недостаточно учитывается принцип историзма при характеристиках явлений искусства. Так, например, С. Фрейлих пишет: «Реальность живого человека на сцене требует условности среды, в которой этот человек действует». Это положение, верное для современного театра, неприемлемо для театра античного, где действие протекало на фоне живой природы и среда была еще более натуральна и безусловна, чем в современном кинематографе. Однако все эти спорные моменты и неточности носят частный характер в этой серьезной, творческой работе.

Статья С. Юткевича «Режиссерский замысел фильма» наполнена богатым материалом, почерпнутым из собственного художественного опыта автора, из личных наблюдений над практикой мастеров мирового кинематографа. В статье содержится ряд интересных соображений, подводящих к постановке весьма спорной проблемы о некоторых общих особенностях современного искусства, об историческом характере образного мышления, все черты которого обусловлены эпохой.

«Эйзенштейн,— пишет С. Юткевич,— как никто другой, обладал необычно острым современным глазом, воспитанным на всем богатстве предшествующей изобразительной культуры и в то же время на смелом, непредвзятом вглядывании в новый мир. Таким образом, вряд ли кто-нибудь станет сегодня отрицать, что глаз современного человека, приученный видеть мир то с высоты авиаполета, то с быстро мчащихся машин или поездов, привыкший к световой электрической или неоновой гамме, глаз, которому стали доступны тайны мироздания, выявленные объективом телескопа или микроскопа, существенно отличается от глаза человека XIX века». Это очень интересные наблюдения над особенностями ви́дения мира современным человеком, особенностями, определяющими черты современного образного мышления. Хотелось только, чтобы С. Юткевич продолжил свою мысль и раскрыл другую, еще более важную сторону вопроса.

Дело в том, что новое ви́дение мира человеком XX века определяется не только теми важными техническими достижениями, о которых справедливо говорит С. Юткевич, но и новыми особенностями современной эпохи. Содержащееся в Заявлении Совещания представителей коммунистических и рабочих партий научное определение современной эпохи сегодня дает возможность дальше и глубже продумать особенности современного ви́дения мира и позволяет поставить вопрос об историческом типе образного мышления эпохи в связи не только с ее техническими достижениями и научным прогрессом, но и с собственно социальными проблемами и с общественным прогрессом. Эти особенности, обусловленные сущностью эпохи, поляризуются в двух противоположных направлениях современного искусства (модернизм — социалистический реализм).

Л. Козлов в статье «Эйзенштейн о цвете в кино» показывает, что для Эйзенштейна цвет есть способ расширения художественных средств кинематографа. Именно с этой точки зрения автор раскрывает знаменитую формулу Эйзенштейна — «не цветное, а цветовое». В статье содержатся интересные сопоставления поэтики Эйзенштейна и Маяковского. Но, к сожалению, в некоторых случаях мысли С. Эйзенштейна о цвете излагаются скороговоркой, без достаточного анализа (см. стр. 179—180).

Хочется высказать Л. Козлову и другую читательскую претензию. В статье мало живого, конкретного материала из практики современного советского кинематографа.

Р. Юренев посвятил свою статью первым шагам советской кинокомедии. Статья содержит малоизвестный, до сих пор не изученный материал. К сожалению, ее первая часть о дореволюционной кинокомедии носит несколько информационно-перечислительный характер. В ней мало анализа. Во второй части, посвященной развитию советской кинокомедии в первые годы после Октября, автор не только привлекает богатый материал, но и интересно анализирует его.

Удачно сделано сопоставление картин «Комбриг Иванов» и «Чудотворец». Р. Юренев как бы раскрывает тот историко-художественный контекст, в котором следует прочитывать известную оценку фильмов Лениным, переданную Крупской (В. И. Ленину первая картина не понравилась, а ко второй он отнесся положительно) *. Жаль, что такой эрудированный киновед, как Р. Юренев, не использует в этой статье критический анализ

* Сб. «Партия о кино», стр. 34.

богатого конкретного материала для теоретических обобщений о природе смеха в кинокомедии.

С большим знанием материала и тонким пониманием сочетания трагического и комического в искусстве Чаплина ведет анализ его послевоенных произведений А. Кукаркин. Спорным в его статье является, пожалуй, лишь анализ «Мсье Верду». Автору неполностью, как нам думается, удалось раскрыть всю сложную поэтику чаплинского фильма. Излишне критическое отношение А. Кукаркина к этому фильму не позволяет понять, почему фильм все же вызвал столь бурную отрицательную реакцию буржуазной прессы и официальных кругов США.

Особый интерес представляет публикация в сборнике статьи С. Эйзенштейна «Динамический квадрат» (предложения в пользу новых пропорций киноэкрана, выдвинутые в связи с вопросом о практической реализации «широкого фильма»). В этой статье читатель находит гениальные прозрения великого режиссера, предвосхитившего в 30-х годах художественно-технические возможности современного широкоэкранного кинематографа и, более того, предвосхитившего новые будущие формы кинематографического ви́дения.

Мы не можем в этой короткой рецензии остановиться на всех статьях сборника. Почти любая из них сама по себе интересна и ценна. И все же закрываешь сборник не вполне удовлетворенный. Невольно возникает вопрос: не слишком ли широка и пестра тематика статей для такого ежегодного выпуска?

Нам представляется, что «Вопросы киноискусства» не нашли еще своего профиля. Это уже не сборник (утрачена тематическая целостность), но еще и не оперативно-периодическое издание, к которому тянут его актуальные и разнообразные материалы. Редакционной коллегии следовало бы серьезно подумать над определением типа последующих выпусков. Насколько уместнее, например, была бы передовая статья Л. Погожевой, полная публицистических раздумий над современным искусством, если бы она была помещена в более оперативном издании. Ведь тогда автор мог бы, говоря о чертах нового в современном киноискусстве, опираться не только на киноматериал конца 50-х годов, но и анализировать произведения начала 60-х годов.

Думается, что уточнение профиля издания поможет и увеличению его тиража. Сейчас тираж сборника очень мал (всего 2500 экземпляров!).

С. ГИНЗБУРГ

# Из прошлого кино на Украине

История возникновения киноискусства — это отнюдь не только история развития выразительного языка кино и его технических средств. История возникновения киноискусства — это прежде всего история освоения кинематографом традиций и опыта старших искусств, история зарождения его связей с литературой, театром, живописью.

Мы нередко изолируем историю кино от смежных искусств, выводя ее непосредственно из запросов общества. Бесспорно, что всякое произведение искусства может быть правильно оценено только в сопоставлении с той действительностью, которая его породила. Однако эта действительность всегда опосредуется теми эстетическими взглядами и вкусами, которые развиваются не только в данном произведении и данном виде искусства, но и во всем художественном творчестве в целом.

Даже те художественные фильмы, которые создавались режиссерами, стремившимися обособить кино, противопоставить его литературе и искусству театра, теснейшим образом связаны с поисками современных им писателей и театральных режиссеров. Борьба Вертова за «киноглаз» во многом определялась лефовской теорией «литературы факта», искусство молодого Эйзенштейна было очень близко «Театральному Октябрю».

Так обстояло дело не только в 20-е годы, годы возникновения новой, революционной кинематографии, но и до революции, когда киноискусство только нарождалось. Как ни был еще примитивен ранний кинематограф, он основывал свои поиски на опыте литературы и театра. И невозможно понять пути развития дореволюционного кино в отрыве от современных ему смежных искусств.

Г. Журов в своей книжке «Из прошлого кино на Украине»* не только собрал и систематизировал

* Г. В. Журов, З минулого кіно на Україні. Видавництво Академії наук Української РСР. Київ, 1959.

почти неизвестный материал, но и весьма убедительно показал связь раннего украинского киноискусства с национальным театром и с близким ему русским киноискусством.

Можно без преувеличения сказать, что автор этой небольшой книги наново открыл нам дореволюционное украинское кино, о котором мы знали только из далеко не полных фильмографических справок, собранных Вен. Вишневским в его указателе «Художественные фильмы дореволюционной России». Просмотрев десятки периодических изданий, выпускавшихся на Украине до революции, Журов нашел множество забытых фильмов, восстановил интереснейшие факты из истории национального кинопроизводства, выявил роль украинского театра в развитии дореволюционной кинематографии и связи между украинским и русским кино.

В книге Г. Журова и приложенной к ней фильмографии описаны около ста художественных фильмов, поставленных на Украине до Великой Октябрьской социалистической революции; в нее включены интересные воспоминания о работе в дореволюционном кино видных украинских театральных актеров, а также старейших украинских и русских киноработников.

Весь этот большой и новый материал, введенный в наше киноведение автором, позволяет ему дать глубокую и в большинстве случаев точную характеристику путей развития украинской кинематографии до революции. Автор совершенно справедливо противопоставляет две тенденции в раннем украинском киноискусстве — прогрессивную, идущую от украинского театра и связанную с участием в создании фильмов таких мастеров, как М. Заньковецкая, Л. Линицкая, М. Садовский, И. Марьяненко и другие, и противоположную ей — реакционную, заключающуюся в использовании украинского материала, как некоего этнографического или даже «экзотического» фона действия, которую развивали приезжие иностранные режиссеры. Следует заметить, что эти две тенденции противоборствовали и в раннем русском кино.

Совершенно справедливо Г. Журов подчеркивает общность творческих поисков передовых украинских и русских актеров и режиссеров. Вообще развитие раннего украинского кинематографа нигде в книге не отрывается от развития русского кино, и это позволяет автору очень четко выявить и то, что их роднит, и то, что является собственным вкладом русских и украинских кинематографистов в развитие киноискусства.

Значительно обогащают наши представления о дореволюционном кино выявленные Г. Журовым материалы о работе двух украинских кинофабрик — Д. Сахненко в Екатеринославе (Днепропетровске) и С. Писарева в Киеве. Представляют интерес и собранные им сведения о работе одесского просветительного общества «Урания».

К сожалению, Г. Журов почти все свое внимание сосредоточил на художественной кинематографии, сообщив о деятельности так называемого просветительного кинематографа и о кинохронике только отдельные более или менее случайные факты. Образцовая для своего времени работа общества «Урания» по использованию кинематографа в деле просвещения масс отнюдь не является единственным примером, заслуживающим описания. То же следует сказать и о ранней украинской кинохронике. Г. Журов рассказывает в своей книге только о пионере украинского кино К. Федецком, снимавшем хроникальные фильмы в 1896 году. Однако кроме Федецкого в дореволюционной Украине был целый ряд кинохроникеров. В 1906—1907 годах кинохронику в Киеве систематически снимал и демонстрировал в собственном кинотеатре старейший кинооператор Н. Козловский; в то же время стал работать в области кинохроники М. Гроссман, чьи съемки выпускались в прокат фирмами Патэ и Ханжонкова. Наконец, Д. Сахненко, о котором автор пишет только как о режиссере и операторе украинских художественных фильмов, также заснял множество хроникальных и видовых картин. По свидетельству Г. Болтянского, видовые картины Д. Сахненко (они выпускались в прокат также фирмой Ханжонкова) создавали удивительно поэтический образ украинской природы.

Приводя цитату из статьи В. И. Ленина «Крестьянская реформа» и пролетарски-крестьянская революция», автор книги дает ей, на наш взгляд, неверное истолкование. Ленин писал: «Юбилей, которого так опасалась монархия господ Романовых и по поводу которого так прекраснодушно умилялись российские либералы, отпразднован. Царское правительство отпраздновало его тем, что усиленно сбывало «в народ» черносотенные юбилейные брошюры «Национального клуба», усиленно арестовывало всех «подозрительных», запрещало собрания, в которых можно было ожидать речей хоть сколько-нибудь похожих на демократические, штрафовало и душило газеты, преследовало «крамольные» кинематографы»*.

Приводя эти слова В. И. Ленина, оценивающие проведение юбилея «освобождения крестьян», Г. Журов пишет: «Указание В. И. Ленина на то, что кинематограф подвергался репрессиям со стороны царских властей наряду с прессой, и определение его словом «крамольный» свидетельствует о том, что прогрессивные картины существовали».

Да, прогрессивные картины действительно существовали и в дореволюционные годы. Но, как нам

* В. И. Ленин, Соч., т. 17, стр. 93.

кажется, не их имеет в виду Ленин, и не случайно слово «крамольные» он заключает в кавычки. Дело в том, что царское правительство настолько боялось всякого упоминания о крестьянском вопросе, что оно запретило к выпуску на экран две специально поставленные к «юбилею» верноподданнические картины: «Накануне манифеста 19 февраля» и «Осени себя крестным знаменем, православный русский народ». История эта наделала немало шума, и, по-видимому, ее имеет в виду В. И. Ленин, когда пишет о «крамольных» (в кавычках!) кинематографах.

Правильно противопоставляя две тенденции в развитии дореволюционной кинематографии (как украинской, так и русской) — тенденцию прогрессивную и реалистическую, с одной стороны, и тенденцию упадочную и декадентскую, с другой, — Г. Журов несомненно ошибается, превращая эти тенденции в н а п р а в л е н и я и изображая вождями реалистического направления в киноискусстве Я. А. Протазанова, а декадентского — Е. Ф. Бауэра. На раннем дореволюционном этапе развития нашего киноискусства направления, как и творческие группировки, еще не сформировались, и отдельные художники испытывали в своем творчестве самые различные и даже противоположные влияния. Во всяком случае, легенда о Протазанове как последовательном реалисте и о Бауэре как декаденте не выдерживает никакой критики. И тот и другой режиссеры испытывали и реалистические и декадентские влияния.

Таковы те отдельные несогласия, которые вызывает у нас хорошая и серьезная книга Г. Журова о дореволюционном украинском киноискусстве. Следует посоветовать автору расширить ее для нового издания материалами о развитии на Украине кинохроники и движения просветительского кино, а издательству «Искусство» выпустить книгу на русском языке, так как ее с пользой прочтут все, кто интересуется историей многонационального искусства Советского Союза.

---

# ВЕЧЕР НЕОПОЗНАННЫХ ЛЕНТ

Старейшие деятели отечественной кинематографии А. В. Гончарова, Т. В. Куницкая, А. А. Левицкий, А. Г. Лемберг, С. В. Козловский и другие совместно с сотрудниками Госфильмофонда и Государственного архивного управления просмотрели недавно ряд неизвестных фильмов, относящихся к 1910—1914 годам.

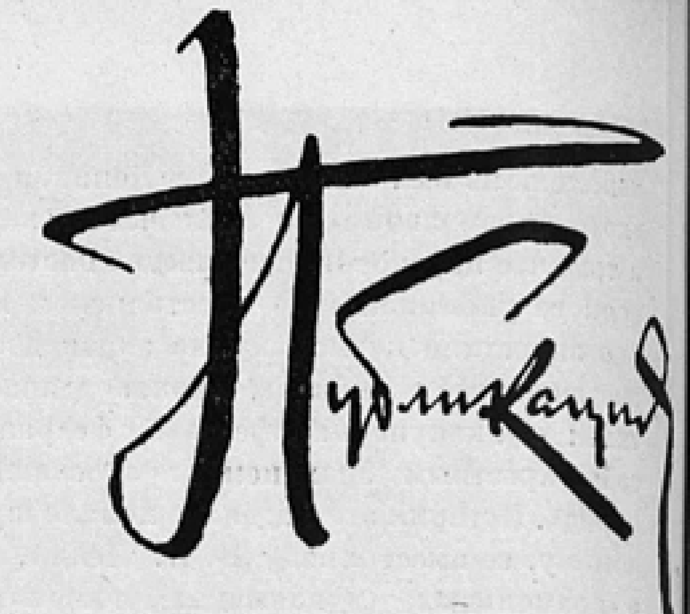
Эти ленты были получены из Французской синематеки. Одна из них имела условное название «Тайна Донской улицы». Ни в каких фильмографических источниках и рекламах того времени такой фильм не встречался. При изучении негатива обратили на себя внимание часто повторяющиеся кадры одного и того же дома с номером 5. Это позволило предположить, что данный фильм значится в фильмографии Вен. Вишневского под названием «Тайна дома № 5». Реклама с фотографиями, найденными в «Сине-фоно» и «Кине-журнале» за 1912 год, подтвердила наше заключение. Присутствовавшие на просмотре также установили, что роль героини в фильме исполняет В. Н. Пашенная ныне народная артистка СССР. Были опознаны исполнители и остальных ролей.

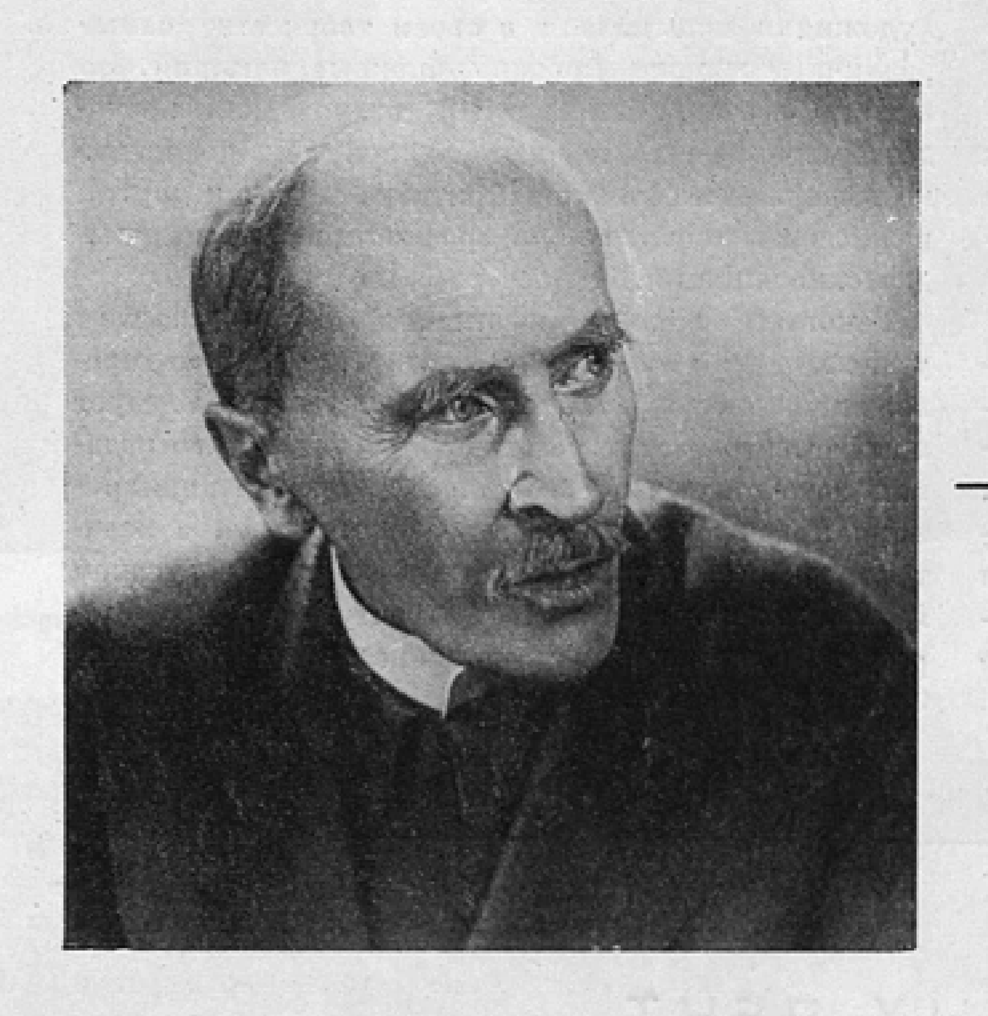
Очень трудно было установить подлинное название фильма «На дне». Мы подозревали, что это известная у нас картина «В омуте Москвы». Присутствующие подтвердили наше предположение. Во время просмотра этой ленты из глубины зала вдруг раздался возглас: «Это я, честное слово, я!..» Слова эти принадлежали Татьяне Владимировне Куницкой, начавшей сниматься с 1914 года и в настоящее время работающей на студии имени М. Горького. Фильм «В омуте Москвы» был первым в ее творческой биографии.

«Камара» — так странно звучало в переводе название следующего просмотренного фильма, повествующего о жизни древних славян. Не трудно было установить, что здесь произошла ошибка в прочтении французского слова «Khmara» («Хмара»). Но фильма, так озаглавленного, найти не удалось. Зато в книге Б. Лихачева «Кино в России» (1927) на странице 73 мы нашли снимок из фильма «Мара», совпадающий тематически с виденными нами кадрами. Дальнейшая задача — установить исполнителей главных ролей.

Исследовательская работа по опознанию фильмов продолжается, она представляет, несомненно, большой интерес для историков отечественной кинематографии.

В. ХАНЖОНКОВА,
научный сотрудник Госфильмофонда



РОМЕН РОЛЛАН

# Бунт Машин, или Неистовство мысли

Иллюстрации ФРАНСА МАЗЕРЕЕЛЯ

*Киносценарий „Бунт Машин", написанный в 1921 г., открывает перед нами новые стороны творческой личности прославленного французского писателя-гуманиста. Перед нами — единственное произведение Роллана, предназначенное для кино. (Первое полное издание сценария „Бунт Машин" появилось во Франции через три года после смерти писателя—в 1947 г.).*

*Однако этот сценарий — не случайное для Роллана произведение. В нем на свой лад выразились многолетние поиски Ромена Роллана в области новой монументальной драматической формы. По свидетельству самого Роллана, его ищущая мысль порою останавливалась „на кинематографическом спектакле, рассчитанном на широкие движения толпы, процессии, битвы..." Проекты грандиозного массового зрелища особенно занимали Роллана на исходе первой мировой войны, „среди лихорадочного возбуждения мысли, когда ежедневно сшибались между собою громовые события и яростные страсти мира". Именно в это время была написана Ролланом комедия-сатира „Лилюли". „Бунт Машин" близко примыкает к „Лилюли" по теме, отчасти и по форме. В сценарии отражены горькие раздумья Роллана над судьбами буржуазной цивилизации, в которой высокое развитие машинной техники покупается лишениями и страданиями трудящихся масс. В невероятных, фантастических событиях, составляющих сюжет сценария, по-своему преломляются коренные противоречия буржуазного общества. Отдельные сатирические эпизоды сценария тесно связаны с политической действительностью того времени, когда „Бунт Машин" был написан. В облике краснобая-президента, который способен с одинаковым пафосом прославлять и всемогущество техники и мирную сельскую жизнь, узнаются черты тех лицемерных буржуазных политиков, которых Роллан обличал и в своей антивоенной публицистике, и в комедии „Лилюли". Ирония Роллана по адресу пассивных наблюдателей, которые в дни грозных событий занимают позицию „над схваткой", знаменует самокритический пересмотр тех абстрактно-пацифистских настроений, какие были свойственны ему самому в дни войны. В финале „Бунта Машин", как и в финале „Лилюли", Роллан в аллегорически-гротескной форме предсказывает неминуемое крушение капиталистической цивилизации, ломку всех устоев современного ему общества. Но — при всей той саркастической горечи, какою насыщен „Бунт Машин" — это произведение Роллана — Мазерееля далеко от пессимизма. Очень существенно, что именно люди, и только они, в состоянии укротить взбунтовавшиеся силы, враждебные человечеству. Машина сильна — но человек сильнее машины. Этот мотив придает трагическому гротеску Роллана жизнеутверждающий гуманистический смысл.*

*Т. Мотылева*

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Повелитель Машин — Мартен Пилон, прозванный Молоток Пилон, 45—50 лет.
Президент — 50—60 лет.
Фелиситэ Пилон — жена Повелителя Машин.
Прекрасная Гортензия — известная актриса.
Аветта по прозвищу Пчелка — 18—20 лет.
Роминэ — молодой электротехник, ученик Мартена Пилона, 25 лет.
Академик Бикорнейль.
Дипломат Аженор.
Главный секретарь.
Верховный маршал.

Экзотические короли, снобы, светские люди, официальные лица, рабочие, крестьяне.
Толпы (людей и животных).
Машины.
(Звукоподражатели и шумовые инструменты необходимы.)

ДЕЙСТВИЕ I

## Человек — король Машин

(Внутренний вид Дворца Машин)

*На экране:*
*Длинная лестница,*
*ведущая на галерею первого этажа,*
*откуда виден*
*весь огромный зал*
*со множеством Машин.*

*Самодвижущаяся дорожка*
*поднимается по середине лестницы*
*и впадает в галерею.*
*Эта дорожка,*
*как будет видно из дальнейшего,*
*обегает кругом зал и, наподобие русских горок,*
*то взбирается на галерею первого этажа,*
*то вновь спускается дугообразно.*
*В другом конце зала —*
*широкий помост,*
*как раз напротив*
*галереи с главной лестницей.*
*На этом помосте*
*будет происходить церемония,*
*описанная ниже.*

День торжественного открытия.
Армия Машин застыла на месте.

Во всю длину самодвижущейся дорожки,
по обе стороны
огромной лестницы,
которая просматривается снизу доверху,
и на галерее первого этажа
выстроились
официальные лица в парадных мундирах;
позади
теснятся толпы людей,
стараясь увидать ожидаемое шествие.

Музыка
(оркестры и хоры).

Солдаты берут «на караул».

Шествие открывается
среди приветственных кликов.
Самодвижущаяся дорожка
медленно несет его участников,
немного смешных в своей торжественности.

Достигнув
площадки первого этажа,
процессия делает полуоборот
и поворачивает налево.

*Пока*
*перед зрителем лишь проходят*
*действующие лица, играющие*
*главные роли в этой истории:*
*впоследствии их можно будет*
*рассмотреть одного за другим:*
*сейчас достаточно увидеть всех вместе.*

Во главе шествия — Президент
с несколькими экзотическими монархами
(азиатскими принцами,
африканскими царьками,
в одеяниях наполовину из «Тысячи и одной
ночи»,
наполовину из европейских гала-спектаклей);

за ними —
разряженные послы
всех наций,
всех мастей;
раззолоченные и разноцветные генералы,

офицеры в разнообразных мундирах,

академики,

члены парламента.

Прекрасный пол
представлен в шествии
женами некоторых сановников,

актрисами,
светскими дамами,
официальными красавицами
и другими птичками высокого полета
из Космополитического Света,
титулованными и знатными.

*В мизансцене*
*особенно выделятся*
*некоторые группы шествия:*

*на первом плане —*
*Повелитель Машин,*
*могучая самобытность которого*
*должна тотчас привлечь внимание;*

*рядом с ним —*
*его жена,*
*инженеры*
*и помощники;*

*затем —*
*Прекрасная Гортензия*
*и ее маленькая свита;*

*за ними —*
*юная Аветта*
*и группа веселых молодых людей;*

*затем —*
*несколько официальных лиц:*
*престарелый академик Бикорнейль,*
*дипломат Аженор*
*и т. д.*

Шествие
удаляется влево на самодвижущейся дорожке,
делает круг по огромному залу,
то по галерее первого этажа,
то — спускаясь на нижний этаж,
чтобы осмотреть со всех сторон
чудовищные или потешные Машины.

Потом процессия появляется
на широком помосте в амфитеатре,
который находится в глубине зала
и возвышается над ним.

Участники шествия следуют вдоль рампы,
затем,
достигнув правой стороны помоста,
делают полуоборот налево
и подходят к подножию трибуны,
расположенной в центре помоста,
между рядами кресел.

В первом ряду —
нарядные кресла для Президента
и монархов.

Другие кресла, попроще,
но тоже в первом ряду —
для Повелителя Машин
и главных действующих лиц.

*После того как они займут места,*
*зритель должен увидеть,*
*как бы их глазами,*
*весь зал, над которым они возвышаются,*
*и толпу,*
*их приветствующую —*
*справа,*
*слева,*
*внизу.*

*Затем, снизу,*
*как бы глазами толпы —*
*помост*
*и официальных лиц,*
*восседающих там,*
*затем,*
*одного за другим,*
*изображенных крупным планом*
*героев истории:*

*1*
*Президент,*

*полное ничтожество,*
*надменный — и приветливый,*
*никогда ничего не понимающий,*
*с вечной улыбкой.*

*Но добрый и славный человек.*

*2*
*Повелитель Машин — Мартен Пилон,*
*которого его рабочие зовут Молоток Пилон,*
*а недоброжелатели — Пилон Молоток,*

*40—50 лет.*
*Сложен атлетически.*
*Волевое лицо, немного морщинистое.*

*Человек деятельный и строптивый,*
*временами —*
*крайне язвительный и исполненный презрения.*
*Движения резкие, пылкие, неуклюжие.*

*Огромная подспудная сила.*
*Чувствуется, что его обуревают страсти,*
*великие и малые.*

*Он дает повод насмехаться над собой (глупцам);*
*Но он никогда не смешон.*

*Чрезмерно раздражителен*
*и полон неосознанной энергии.*

*3*
*Его жена, Фелиситэ,*
*красивая женщина, широкоплечая, немного тяжеловесная,*
*не очень молодая, безвкусно одетая,*
*с наружностью здоровой, по-воскресному разряженной крестьянки.*

*Также подает повод к насмешкам избранному обществу.*
*Это ей совершенно безразлично;*
*тогда как ее муж, очень восприимчивый,*
*нестерпимо страдает.*

*Она обладает спокойствием, выдержкой,*
*острым глазом, острым языком и крепким кулаком.*

*4*
*Прекрасная Гортензия,*

*известная актриса,*
*высокая, белокурая, пышная,*
*разодетая, в тюрбане с перьями,*
*царица моды, по-царски глупая.*
*Непременная участница*
*всех официальных церемоний*
*в Республике Машин:*
*она —необходимая мебель.*

*5*
*Юная Аветта, по прозвищу Пчелка,*
*18—20 лет,*
*ловка, смешлива, развязна,*
*ничего не боится, ничего не уважает,*
*думает только о своих развлечениях,*
*проворна, изворотлива, безрассудна, легкомысленна,*
*бесстыдно насмешлива, —*

*и ее дружок Ромине,*

*молодой электротехник,*
*любимый ученик Мартена Пилона,*
*20—25 лет,*
*тоже подвижной, насмешливый, смышленый,*
*хитрый и проказливый.*

*6*
*Несколько персонажей*
*шествия,*
*немного карикатурных:*
*академики,*
*дипломаты,*
*подобия попугайчиков и ланей.*

Президент
поднимается на трибуну
и читает торжественную речь,
напыщенное содержание которой
последовательно проецируется на экране
в образах.

*В продолжение речи,*
*у нижнего края экрана видны*
*до половины*
*официальные лица, которые слушают,*
*и их жесты.*

Речь Президента —
это панегирик Цивилизации,
Науке и Человеческой Мысли,
владычице Природы.

Веку Знания
оратор старательно противопоставляет
мракобесие прошлого.

Он переделывает на свой лад
историю Человечества,

грубо соболезнуя
нашим невежественным предкам,
изнемогавшим под тяжестью
повседневных трудов.

Президент
высокомерно иронизирует
над патриархальной жизнью былых эпох.

*Основные положения речи подаются в карикатурных изображениях со следующими пояснениями, также спроецированными на экран.*

1

Человечество, Господа, достигло вершин познания...

2

После восьмидесяти веков изнурительного восхождения, из глубин мрачной бездны...

3

Какой контраст, Господа!..

Внизу — несчастные существа, еще плохо очистившиеся от грязи земли и грызущие ее поверхность, словно черви, с неслыханным трудом...

Вверху —полубоги, в сиянии творческой мощи, владыки Природы...

4

Вообразите, Господа, какие смехотворные усилия некогда приходилось прилагать человеку лишь для того, чтоб вырвать у земли свой хлеб насущный!..

Старый Адам,
совершенно голый,
ковыряет слежавшуюся землю,
усеянную колючками,
острыми камнями
и ползучими гадами,
поминутно останавливаясь,
чтоб утереть пот...

5

Ближе к нашему времени — быки, впряженные в потешные плуги, животная тяга с черепашьей скоростью, ветхие орудия, затупленные косы — вся эта нелепая «Пастушеская жизнь», которой восхищались наши ребячливые предки...

6

А ныне...

Бескрайняя равнина,
где пашут,
сеют
и жнут
с головокружительной быстротой
Машины,
управляемые одним человеком,
с лицом мыслителя,
небрежно развалившимся за пультом
и читающим газету...

7

Прогресс человечества подобен течению реки — сначала тихой, мутной, извилистой, каменистой, медлительной, словно ей прегражден дальнейший путь, — затем прокладывающей себе дорогу неспешно, терпеливо, — мало-помалу начинающей бежать все быстрее, все быстрее и становящейся водопадом, грозной Ниагарой в ярких брызгах света...

8

Прежде: «Ты будешь добывать хлеб свой в поте лица своего...»

Теперь: «Да будет свет!.. — и был свет...»

Первобытные люди
и современные полубоги.
Образчик сверхсовременного
полубога в американском стиле,
который
из своего служебного кресла
повелевает солнцем, луной
и всеми стихиями.

Множество Машин повинуется
небрежным прикосновениям его пальцев
к клавиатуре электрических кнопок.

9

Так приветствуйте же, Господа,
нашу воплощенную мечту:
Человека — короля Машин!
Сегодняшнее празднество посвящено этой победе, величайшим достижениям Прогресса и Человеческого Гения.

*В продолжение речи, вокруг трибуны,
в первых рядах, среди официальных лиц,
развертывается несколько небольших сценок:*

Прекрасная Гортензия жеманится
перед своими придворными снобами.

Повелитель Машин
не таит своих пылких чувств
к красавице актрисе.

Все замечают это и подтрунивают над ним
исподтишка.

Его жена Фелиситэ
наконец обращает его внимание на
происходящее:

он впадает в гнев,
(сила которого тотчас проявится,
когда его внутренняя энергия
побудит его к действию).

Пока что
он вынужден участвовать в церемонии,

невнимательный и рассеянный
из-за своей страсти к Гортензии,
ревнивой досады
на ее поклонников,
негодующего презрения
ко всем присутствующим;

он показывает свое пренебрежение
слишком явно,
пожимая плечами,
насмехаясь
над несуразностями
президентской речи.

Главный секретарь
принужден призвать его к порядку.

Впрочем, Президент,
переполненный своим заранее заготовленным
красноречием
(он читает с большим интересом,
ибо текст, несомненно,
не принадлежит ему),
не замечает ничего:
он никогда ничего не замечает.

Заканчивая речь,
Президент
нажимает электрическую кнопку,
приводящую в движение
всю армию Машин.
(Возгласы толпы.)

Затем
он предоставляет слово Повелителю
Машин,

выходящему вперед
среди рукоплесканий;
Повелитель радуется случаю
блеснуть своими талантами
перед присутствующими,
поднявшими его на смех,
и, особенно,
перед Прекрасной Гортензией,
которую он хочет покорить.

С высоты помоста
широким жестом
он представляет собравшимся
армию Машин;
они повинуются ему беспрекословно,
на прусский лад.

Ряд совместных действий Машин.

По данному знаку
вся эта грохочущая, рычащая,
вертящаяся, жужжащая армия
останавливается
и замирает
в полнейшей неподвижности;
затем, по следующему сигналу,
вновь принимается трещать, шуметь,
вращаться, качаться.

Повелитель подобен чародею,
который развязывает и связывает стихии.

Все присутствующие в восторге,
особенно — рабочие Повелителя,
бесконечно преданные ему.

Гордость его возрастает еще более.
Он держится независимо.

Не заботясь о протоколе,
властным жестом
он приглашает собравшихся следовать за ним
и начинает показ Машин,
вернее — приказывает
некоторым новым машинам
предстать на широкой открытой площадке
в центре зала.

1
Машины чудовищной мощности,
вызывающие содрогание у присутствующих
даже в своей неподвижности и покорности.

Одна поднимает огромную тяжесть
и небрежно проносит ее
над головами уважаемой публики.

У другой — сто стальных рук,
которые топорщатся
и торчат во все стороны,
как у гигантского паука.

2
Психологические Машины:
Машина для чтения мыслей;

Она похожа на глаз,
помещенный на конце слоновьего хобота,
который, вытягиваясь,
прикасается
к голове испытуемого,
а с другого конца,
как в волшебном фонаре,
проецируется на экран
скрытое в черепе:
дремлющие животные страсти,
тайные помыслы.

Повелитель Машин проводит
несколько безобидных опытов
над людьми менее знатными.

Затем,
так как он не терял из виду
Прекрасную Гортензию
и с неудовольствием замечает,
что она не уделяет ему никакого внимания
(она поглощена флиртом
с дипломатом Аженором,
молодым, плешивым, элегантным,
дерзким, жеманным,
развязным в обращении с ней), —
Повелитель, вне себя, хочет отомстить им,
выставив напоказ
их глупость и никчемность.

Подойдя к ним, он очень учтиво
предлагает им произвести небольшое
испытание:
они доверчиво соглашаются,
ибо не следили
за предшествующими опытами.

*Нижеследующие изображения*
*должны воспроизводить действующих лиц*
*идеализированно, согласно*
*их представлениям о самих себе,*
*но в карикатурном виде,*
*материализуя данный персонаж*
*в символическом образе:*

*вот — Прекрасная Гортензия,*
*царственная Гортензия,*
*под руку с одним из монархов,*
*черным или желтым,*
*или даже с двумя,*
*с сонмом своих поклонников;*

*а в глубине, в верхней части кадра, —*
*павлин, распускающий хвост.*

*Другие особы —*
*в виде флюгера,*
*кулдычущего индюка,*
*сонного лентяя, опутанного паутиной,*
*резвой обезьяны*
*и т. д.;*
*и одновременно с символом, —*
*гротескная сцена*
*мнимой жизни персонажа.*

С самого начала опытов
некоторые из присутствующих,
испугавшись, что дьявол
прочтет их мысли,
уходят украдкой,
становятся в хвосте шествия
или прячутся,
стараясь остаться незамеченными.

Зато другие, законченные глупцы,
набиваются сами:
например, экзотические царьки,
один за другим.

Главный секретарь усердствует,
вкрадчиво поясняя
необычные изображения.

Делаются попытки покончить
с разоблачительными опытами.

Затруднительное положение:
Президент сам
хочет подвергнуться обследованию.

Окружающие стараются отговорить его.
Он не желает их слушать;
все должно происходить по его воле.

Испытание безрезультатно,
итог:
«нуль».

Экран совершенно чист
(лишь мерцают какие-то точечки).

Там нет
н и ч е г о.

Забавное замешательство среди
присутствующих.

Главный секретарь пытается приукрасить
это безупречное ничтожество:
честность, неподкупность, ясность.

(Нуль превращается в круг,
символ совершенства.)

Президент ничего не понимает
и продолжает восторженно улыбаться.

Пока Повелитель Машин занят
как Президентом,
так и Прекрасной Гортензией,
малышка Пчелка, —
уже обратившая на себя внимание
своими мальчишескими выходками,—
не заботясь о торжественности
происходящего,
приводит в исполнение свой коварный
замысел:

тихонько подкравшись,
она прижимает прибор для чтения
мыслей
к затылку Повелителя Машин.

Тотчас
на экран проецируются
мнения Молотка Пилона
о собравшихся:
его суждения смелы, исполнены презрения,
иногда снисходительны — по отношению
к некоторым.

Но в его ощущениях
есть кое-что смешное и для него самого:
его тщеславие и страсть к актрисе.

Смех присутствующих
побуждает изобретателя
положить конец грубой шутке.

Нескромный опыт
создал ему много врагов;
досада его возрастает.

В гневе
он перестает владеть собой
и начинает действовать необдуманно.

Это — начало
Бунта Машин.

На первый взгляд — всего лишь невинные проделки Машин:

Официальная церемония закончилась,
шествие вновь вступает
на самодвижущуюся дорожку.

Но вдруг,
когда оно проходит вдоль рампы,
дорожка принимается проказить,
пляшет,
ерзает,
трясется,
развлекаясь нелепыми скачками
почтенных особ,

и, внезапно остановившись,
подбрасывает вверх,
словно Нижинского* в танце,
Президента
и участников шествия.

Всеобщее возмущение.

Повелитель Машин поспешно
останавливает дорожку,
что-то наскоро объясняет
своим рабочим,
кисло-сладко извиняется
перед официальными лицами:

и те и другие
досадуют все больше.

Шествие возобновляет свой путь,
на сей раз отказавшись
от самодвижущейся дорожки.

Зритель
следует за официальными лицами,
идущими пешком
по главному проходу
через зал Машин.

Машины продолжают шалить.
Длинный щуп Машины
исподтишка щиплет жирную спину
Прекрасной Гортензии,
которая с негодованием оборачивается
и бранит
старого, почтенного
академика Бикорнейля
(по ошибке она называет его
Безкорнейль).

Громкий смех
в группке Пчелки, Роминэ
и среди рабочих;

присутствующие весело перемигиваются.

Но хорошо смеется тот, кто смеется
последним!..

Все обеспокоены,
каждый печется о себе,
о том, что может случиться.

Внезапно резиновый шланг,
вытянувшись,
обвивает, точно хобот,
нос дипломата,
который строил куры Прекрасной Гортензии.

Металлическая трубка
выпускает клубы дыма
в лицо Верховному маршалу;
он отскакивает.

У щеголя с моноклем,
законодателя мод,
сюртук задирается выше головы,
так что обе полы болтаются,
точно шторы.

Трубка цементопровода
небрежно поплевывает направо и налево.

Наконец подъемный кран
хватает на ходу Президента,

---

* Нижинский Вацлав Фомич— известный русский танцор начала XX века. *(Прим. перев.)*

приподнимает над землей
и возносит высоко,
вверх тормашками.

Но, даже вися вниз головой,
Президент держит в руке цилиндр,
и, кажется, что машет им, приветствуя
собравшихся.

Повелитель
надрывается, крича,
чтоб Машина
опустила на землю Президента.
И, в то же время,
он в глубине души невольно подсмеивается
над потешными телодвижениями добряка.

Но это уж слишком:

Давно накопившееся
возмущение
прорывается.

Повелителя Машин арестовывают.

Ему грубо выговаривают,
угрожают,
хватают
и отправляют в тюрьму.

Жена бросается к нему;
солдаты ее отталкивают.

Рабочие
(которые вволю позабавились)
выражают Молотку Пилону
свое печальное сочувствие.

Повелитель Машин,
уводимый конвоем,
в пылу бешенства
грозит кулаком своим недругам.

*В верхней части кадра проецируются*
*картины мести и разрушения,*
*пришедшие ему в голову.*

Участники шествия двигаются дальше,
степенно, размеренно,
с гусиной важностью,
еще более торжественно —
вопреки своему внутреннему раздражению.

Но они все время недоверчиво посматривают
направо,
налево, —
на Машины,
замершие
с невинным видом;
лишь иногда
Машины едва заметно содрогаются,
заставляя присутствующих оборачиваться.

Процессия выходит через огромные двери,
зал быстро пустеет.

Когда двери захлопываются
за последними посетителями,
в наступившем сумраке
пробегает неясный трепет
по всем Машинам,
из конца в конец опустевшего зала.

Но лишь на мгновение.

Охрана,
стоящая у дверей,
которые с шумом закрываются,
не замечает ничего подозрительного.

Машины совершенно неподвижны.

Тишина.

*Зрителю*
*показывают зал*
*как бы с высоты опустевшего помоста,*
*так, чтобы он увидал*
*одновременно Машины*
*и, на другом конце зала, толпу,*
*выходящую через громадные двери посредине.*

ДЕЙСТВИЕ II

# Бунт Машин

(Та же декорация, внутренний вид огромного зала Машин, ночь).

СЦЕНА ПЕРВАЯ

*Там и сям,*
*во мраке,*
*прожектора.*

*Машины притворяются спящими.*

Патрули совершают ночной обход.

Они проходят.

Все в порядке.

Когда охранники удаляются,
одна из Машин начинает шевелиться,
лениво потягивается и позевывает.

За ней — другая.

Затем — еще одна.

Наконец — все Машины.

Опять проходит патруль.

Машины
вновь замирают.
Но — они настороже.

И неожиданно
они ловко хватают
проходящих патрульных
и запихивают в огромное жерло,
или трубка цементопровода
превращает их в глыбу цемента.

Свершив этот подвиг, уничтоживший
всех охранников и сторожей зала,
Машины издают
мощный вопль радости.

Свистки,
вой,
пронзительное гоготанье,
рев чудовищ.

Извиваются и вздымаются
сотни стальных рук,
натягиваются и расслабляются приводные ремни,

вращаются колеса, дымят котлы,
завывают вентиляторы.

Несколько мгновений — ад кромешный.

Затем порядок восстанавливается.

Машины выступают в поход,
выстроившись по росту.

Они проламывают,
как таран,
стены зала.

От чудовищного удара
быстро образуется пробоина.

Чугунные столбы качаются,
стены трескаются,
лопаются стекла, брызжут осколки.

И через пролом внезапно виден
в глубине картины кусочек звездного неба;
толпа чудовищ вереницей
вырывается на волю
и исчезает в ночи.

СЦЕНА ВТОРАЯ

*Зритель*
*переносится в центр города,*
*на площадь,*
*где сходятся несколько улиц.*

Город
колоссальных американских небоскребов,
причудливых в свете луны,
притаившейся за заводскими трубами
и башнями.

В глубине,
над домами,
вырисовывается высокая колокольня
старой церкви.

На углу площади —
тюрьма,
где заточен Повелитель Машин.

Электричество, заливающее светом улицы
в начале сцены,
внезапно гаснет.

Запоздалые прохожие,
ощупью бредущие в темноте,
ошеломленно сталкиваются
с первыми Машинами
из взбунтовавшейся банды.

Впереди —
недомерки,
точно мальчишки во главе процессии,
мчатся во всю прыть,
как жирные крысы,
или набрасываются, как кабаны.

Некоторые из них ползут,
и прохожие, задевая руками
их длинные, волокнистые щупальцы,
вздрагивают от отвращения.

Другие
неповоротливо летают,
точно летучие мыши.

Из глубины сцены
толпа в панике ринулась на передний план,
расталкивая прохожих,
идущих в обратном направлении,
и увлекая их своим течением.

Позади нее
слышатся
глухие удары молоток-пилонов,
прерывистое пыхтение,
тяжелая поступь наступающих
чудовищ.

Об их приходе возвещают
колебание домов
в конце улицы,
накренившаяся колокольня,
которая качается
и с шумом рушится.

Затем появляется, в глубине,
гигантская Машина,
танко-крано-экскаватор,
высоченный, как кафедральный собор.

Толпы людей не дожидаются его
приближения.
Они улепетывают с воплями ужаса.

На экране больше не видно человеческих
существ.

Тогда подходят огромные Машины
и, двигая всеми сочленениями,
очищают площадь.

За ними — сплошные развалины.

Над этой пустынной равниной,
прежде застроенной десяти- и двадцати-
этажными домами,
сияет круглая луна.

И по лунной поверхности снова и снова
скользят
крылья аэропланов,
которые кружатся, кружатся...

В один миг
Машины обшаривают
тот угол площади,
где возвышается тюрьма,
и таранят ее стены.

Через пролом выбегает
Повелитель Машин.

Он манит и ласкает
своих освободителей — Машины.

Он пытается их урезонить,
но Машины не слушаются его.

Они вышли из повиновения.
Повелитель бежит за ними.

Зритель следует
за Машинами-разрушительницами
и бегущим вслед им
Повелителем,
который надсадно кричит, усовещивая их,
и рвет на себе волосы.

А впереди —
город разваливается,
квартал за кварталом,
точно карточные домики.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

*На рассвете.*
*Зритель видит*
*близлежащий холм,*
*господствующий над разрушенным городом*
*и окрестностями.*

*(Этот холм — последняя волна*
*горного кряжа, куда наши герои взберутся*
*впоследствии.)*

Жители города,
Президент,
его министры,
официальные лица и светские особы
из первого действия
стремительно бегут
в горы,
полуодетые,
захватив с собой
что под руку попало.

Среди этой взбудораженной толпы,
движущейся с большим шумом, —
Президент,
в домашних туфлях,
но, как обычно, во фраке, в белом галстуке,
с цилиндром в руке;

Прекрасная Гортензия,
недовольная жарой, пылью
и недостаточным вниманием к ней;

Фелиситэ Пилон,
которая выделяется своим хладнокровием;
она начинает ободрять, побуждать,
сплачивать добровольцев;

Пчелка и Роминэ:
они не скучают,
ибо видят,
главным образом,
красочную и смешную сторону
событий:
Роминэ поглощен
мыслями о восставших Машинах,
а лукавые глаза Пчелки
не упускают смены выражений на испуганных
лицах,
сценок взаимных упреков
и забавных ссор
среди окружающих.

Люди на холме —
вперемежку с домашними животными,
волами,
ослами,
псами,
спасшимися поросятами.

Изумленная толпа созерцает,
как падают
последние здания города;
какой-то величественный Капитолий
или собор на холме
еще высится некоторое время
среди развалин
и рушится — в свою очередь.

И вот Машины, вырвавшиеся
из погибшего города, —
в полях, смеющихся под утренним солнцем:
бескрайние золотые нивы,

фруктовые сады,
дивные леса,
тополевые аллеи по берегам реки...

Шайка Машин-маломерок,
как всегда, трусит впереди.

За ними — главные силы армии,
а чудовища — в конце.

Далеко позади
виден Повелитель Машин,
со всех ног бегущий из города,
с ним — несколько рабочих,
пытающихся
задержать неистовый ход Машин.

Некоторые Машины оборачиваются на мгновение,
как домашние животные,
чтоб взглянуть на Повелителя,
почуять его,
услышать.

Он старается образумить их.

Потоптавшись на месте,
Машины поворачиваются к нему спиной
и продолжают идти своей дорогой.

Повелитель и рабочие
хотят силой
подчинить их себе.

Тогда Машины озлобляются,
начинают угрожать
и обращают в бегство группки людей,
беспорядочно
преследуя их
до подножия холма.

Молоток Пилон и рабочие,
растерянные,
изнуренные, запыхавшиеся,
взбираются
на вершину холма,
где толпа встречает их
проклятьями.

Но то, что происходит
на равнине,
скоро отвлекает от них всеобщее внимание.

Машины,
после небольшого замешательства,
сомнений и колебаний,
принимаются

за истребление
сел и полей.

На обширных пространствах
каждая
избирает то, что соответствует ее назначению,
разрушая все вокруг
с упорством поистине маниакальным.

Молотилки
и сенокосилки
дочиста выбривают поля.

Механические пилы
срезают деревья
под корень
и распиливают их на кругляки.

Перфораторы,
найдя стены,
вгрызаются в них.

Подъемные краны
бестолково
поднимают с земли
все, что могут схватить,

и вываливают налево
то, что взяли справа,

и перекидывают направо
то, что стояло слева.

Дорожные катки
наводят порядок и чистоту,
сокрушая все.

Пожарные насосы
до дна вычерпывают реку
и изливают воду на берега,
затопляя окрестности...

Негодование,
ярость,
ужас толпы,
наблюдающей за происходящим
с высоты холма,
достигают высшей степени.

Они показывают кулаки,
вопят, грозят,
размахивают руками
или обессиленно поникают.

Главнокомандующий,
очень спокойный, верный себе,
обещает вымести этих подонков
в два счета.

Он бросает на равнину Броневики,
ощетинившиеся пулеметами.

Но, подойдя вплотную к огромным Машинам,
Броневики останавливаются;
они по-собачьи
обнюхивают друг друга.

Машины обмениваются знаками дружбы.

Танкисты взяты в плен,
собирается огромная банда Машин.

Затем,
сообща,
они
сносят все до основания
и устремляются к холму.

А несчастные люди,
толкаясь, сбивая друг друга с ног,
потеряв голову от страха,
беспорядочно бегут в горы.

ДЕЙСТВИЕ III

## Ужасы бегства

(Четыре сцены, четыре главных эпизода бегства людей, преследуемых вплоть до горных вершин.)

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Беженцы, спасающиеся от Машин,
выбираются из нескончаемого ущелья
на возвышенное плато,
которое со всех сторон охватывает
горные кручи.

На заднем плане — зеленоватое озеро.

Слева, в глубине картины,
с высоты скал низвергается в озеро поток,
вытекающий из озера к переднему плану,
направо,
и сбегающий в долину.

Плоскогорье окутано тенью.

Лишь вершины гор купаются в солнечном свете
и склоны их — до половины.

Беженцы, выйдя на плато, валятся на землю
обессиленные.

(Беженцы-мужчины,
женщины, дети,
домашние животные
и несколько старых Машин,
присутствие которых будет объяснено в дальнейшем.)

Толпа беглецов
еще не слишком поредела.

Но беспорядок неописуемый,
и все в плачевном состоянии.

Цилиндр Президента сплющился.

Прекрасная Гортензия — точно большая
белоснежная гусыня,
жалобно хлопающая крыльями;
она надоедает своими жалобами
всем, к кому прицепится,
но ей не оказывают более никакого внимания.

Каждый — за себя.

Влиятельные особы
тратят время на взаимные попреки.

Перенесенные невзгоды
постепенно стирают лоск цивилизации.

Между тем, в различных частях сцены
составляются небольшие отряды
из людей более стойких.

Фелиситэ Пилон
играет теперь важную роль.
Умная и бесстрашная,
она сплачивает вокруг себя
горсточку людей решительных.
Она отдает распоряжения всем
и каждому,
распределяет обязанности,
не заботясь о чинах и званиях,
принуждая работать снобов,
официальных лиц,
даже Президента
и Прекрасную Гортензию.

Последняя,
отвергнутая всеми из-за своей докучливости,
липнет к Фелиситэ,
не спускает с нее глаз,
становится покорной и скромной, чтобы ей
угодить.

Молоток Пилон
вместе с рабочими и Роминэ,
разъясняет вопросы социальной защиты
и старается привести в порядок
изношенные Машины, сохранившие
верность, — нелепые, устаревшие механизмы,
толстобрюхие,
на колесиках,
с торчащими трубами,
не выносящие
новых стальных великанов,

Пчелка развлекается, натаскивая
для битвы
животных (собак, лошадей),
действующих заодно с людьми.

За ней увязался
огромный пес, которого она обожает;
он прыгает вокруг Пчелки
и помогает ей
собирать других животных.

Тем временем группа женщин,
по приказанию Фелиситэ,
отправляется к озеру за водой.

Другие — и люди
и животные —
идут к озеру, чтобы напиться или искупаться.

Внезапно
все они с криками
бегут назад.

Со дна озера постепенно всплывают
стальные щупальцы,
перископ,
и огромный подводный Гидросамолет
взмывает ввысь.

За этим следует другое,
не менее волнующее событие:

с правой стороны сцены, из ущелья,
откуда вышли беженцы,
медленно, очень медленно,
над уступами скал,
появляется
гигантская макушка Машины
(совершенно непостижимой
и потому еще более ужасной).

Это — лазутчик Машин,
преследующих людей.

Беженцы,
полагавшие, что враг сбился со следа,
снова ударяются в панику.

Они бросаются к расселине,
узкой расселине,
которая виднеется в скалах;
она ведет в просторную пещеру,
в отвесной каменной стене,
слева.

Беглецы ринулись туда,
а справа, у выхода из ущелья,
уже появились первые Машины;
им навстречу мужественно выступают,
пытаясь преградить им путь,
устаревшие потрепанные механизмы
и несколько домашних животных.

Старые рабочие,
почти ровесники сохранивших верность
Машин,
не хотят отстать от них.
Они, под руководством Молотка Пилона,
поощряют Машины к выступлению.

*NB.*
*Декорация перемещается,*
*чтобы можно было наблюдать за битвой.*

Виднеется лишь
длинная шея какой-то Машины,
похожей на плезиозавра;
перегнувшись
через заграждения обороняющихся,
она хватает одного из них
(собаку)
и возносит его высоко вверх,
на уединенный утес.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Внутри пещеры.

Беженцы
замуровали все входы и выходы.

Они — в надежном укрытии
и думают, что про них позабыли.

Некоторые подглядывают
через трещины в скале,
и зритель видит, как бы их глазами,
внизу,
наступление Машин
на плоскогорье, только что покинутое
людьми.

Они затаили дыхание.

Никто не смеет шевельнуться...

Слышатся глухие удары
в стену в глубине пещеры,
позади них...

Они вздрагивают,
прислушиваются,
ничего не слышат более,
успокаиваются,
вновь ложатся...

Опять удары,
еще более сильные...

Снова тихо...

И вот длинные стальные стержни
вылезают из скалы!

Это — Перфоратор...

Люди вскакивают.

Большинство кидается
в другой конец пещеры.

Смельчаки
стараются сломать стальные прутья,
отразить атаку.

Но у них из-под ног
вырастают другие стержни:

Бур...

Невыразимый ужас,
неистовые попытки выбраться из пещеры,
укрепленной с таким трудом.

Всякие следы цивилизации исчезли.

Люди воют,
давят друг друга,
топчут ногами женщин и детей,
пролагая себе путь...

Здесь ярко проявляется
характер Фелиситэ Пилон.

Она размахивает своими крепкими кулаками
и вовсю работает дубинкой.

Ей помогают Пчелка, Роминэ
и — кто бы мог подумать? —
Прекрасная Гортензия;
она осмелела благодаря страху и примеру
других
и раздает увесистые пощечины
своим недавним поклонникам.

Фелиситэ с револьвером в руке
становится у выхода
и отгоняет обезумевших беглецов,
давая дорогу самым слабым.

Смельчаки,
Президент
присоединяются к ней
и повинуются ее приказам.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Несчастные люди,
немногим из которых
удалось выбраться из пещеры,
карабкаются по отвесным уступам,
стремясь добраться до горных вершин.

Ряд
кинокадров
запечатлевает смелость
или ловкость ползунов:

одни выделывают
чудеса акробатики
(и среди них —
особы очень солидные,
никогда не занимавшиеся гимнастикой, —
но страх придает им силы),

другие, держа длинные веревки и напрягая
руки,
помогают более слабым,
как в «Потопе» Жиродэ*,
третьи кубарем летят вниз.

Пока они поднимаются,
у подошвы горы
появляются Машины, также готовые
к восхождению.

СЦЕНА ЧЕТВЕРТАЯ

*На вершинах гор.*
*Бугристая площадка в вышине,*
*повсюду обрывающаяся в пропасть.*

Беглецы кучкой
(от толпы в начале действия
осталось лишь
несколько дюжин человек)
собрались
на небольшом клочке земли.

Близ них,
там и сям,
осмелев во время всеобщего бедствия,
жмутся к скалам
и чахлым деревьям
дикие животные:
волк,
барсуки,
зайцы,
серна,
медведь,
огромная змея
(сцена Потопа).

Несчастные охватывают взором
бесконечные дали.

Они — на гребне гор.

Зритель также видит, как бы их глазами,
открывшуюся пред ними картину.

---

* Жиродэ Тризон Анн-Луи — известный французский живописец конца XVIII в., ученик Давида. (*Прим. перев.*)

С одной стороны — пропасти,
головокружительные высоты,
куда они только что взобрались,

вдалеке —
разрушенные города и селения.

По другую сторону — море
у подножья гор.

И со всех сторон —
Машины,
Машины...
Вверху,
внизу,
в воздухе,
на море.
Самолеты,
гидросамолеты,
танки,
паровозы и т. д.

И все несутся
в бешеном вихре
(впрочем,
они не собираются бороться с людьми;
это некая бесцельная
«двигательная горячка»...).

Оставшиеся в живых подавлены,
неспособны ни действовать, ни думать.
(Несколько человек,
показанных крупным планом
в предыдущей сцене.
Теперь — изнуренные,
и измученные.)

Почти все они
лежат на земле,
не в силах пошевельнуться.

Их преследователи, кажется, приостановились.

Но один забавный случай
взволновал всех:

крошечный Фуникулер
сунул нос
на гребень гор...

Несмотря на происшедший переполох,
беглецы замечают, что маленький негодник,
довольный произведенным впечатлением,
снова погрузился в бездну,
чтобы несколько минут спустя опять
появиться, —
и так до бесконечности,
каждый раз давая знать о себе
шутовским звоночком.

Беженцы наконец начинают пинать его
ногами,
а он ловко увертывается от их ударов;
они кричат ему:
«Довольно!»

Меж тем беглецы,
немного встряхнувшись и развеселившись
из-за этого происшествия,
поднялись на ноги.

Они удивлены наступившей тишиной
и наклоняются, чтобы посмотреть вниз.

Президент,
сохранивший лишь
остатки
былого величия,
но еще не утративший целиком
своих напыщенных замашек,
нагибается столь неуклюже,
что ныряет в пропасть и исчезает.

Группка людей теснится к краю,
стараясь разглядеть его.

Добряку, который катится вниз кувырком,
удается — бог знает как! —
достигнуть подошвы горы целым
и невредимым.

Но его тотчас хватают
Машины.

Что будет с ним?

Что будет
с остальными
мужчинами, женщинами и детьми,
попавшими в плен,
или теми, за кем гонятся Машины?

Их, несомненно, истребят?

Ужас!..

Толпа наверху
(ее бóльшая часть)
в страхе отводит глаза...

Но те, кто продолжает смотреть,
радостно вскрикивают.

Машины
не убивают пленников.

Кажется, они отдают приказания,
требуют от них чего-то...

Чего же именно?

Повелитель, Молоток Пилон,
хлопает себя по лбу:

он понял.

Машинам —
истомленным, изношенным —
нужны люди для ухода за ними.

Повелитель спускается вниз по склону

Он постарается уничтожить Машины.

И Роминэ,

и Пчелка со своим псом

бросились следом за ним.

ДЕЙСТВИЕ IV

## Блистательное истребление Машин гением человека

СЦЕНА ПЕРВАЯ

*Зрители снова переносятся вниз,
на плоскогорье,
к основанию отвесных скалистых стен.
Виден
лагерь армии Машин.*

Чудовища принуждают
пленных
служить им,
смазывать маслом,
начищать до блеска.

Президент — среди пленных.

Ему велят ползать
под брюхом Машины,—

для чего?

Этого он не знает:
ибо он никогда ничего не понимает...

А его стальной владыка ворчит,
дымит, плюется,
грубо встряхивает его.

Он вылезает на четвереньках,
весь в масле и черный, как трубочист.

Только теперь видны
спускающиеся с крутизны
Молоток Пилон
и двое молодых людей.

Машины, его детища, встречают его
победным ревом.

Трое отважных друзей,
каждый по-своему, пытаются
захватить врага врасплох.

Пчелка
гладит, ласкает, завлекает

эти славные Машины,
а затем смело вскакивает
на круп какого-то вспыльчивого автомобиля
и укрощает его
с помощью своего огромного пса,
который бегает с лаем вокруг авто
и доводит его до бешенства.

(Героикокомическая сцена,
где грозная Машина,
запуганная тявканьем пса,
делает, по привычке,
крутые и опасные повороты,
чтоб избавиться от него.)

Роминэ
тайком
отвинчивает детали у одной или двух Машин
под предлогом их починки
и оставляет их, беспомощных, на боку,
яростно рычащих,
но бессильных подняться.

Что касается Молотка Пилона —
Машины нуждаются в нем
и знают его силу;

они выказывают ему некоторые знаки
внимания,
но издалека.

Они не доверяют ему.

Он слишком могуч!

Молоток Пилон прибегает к хитрости.

Он сеет раздор между Машинами.

Спесивые и ограниченные,
они любуются собой
и горды, когда ими восхищаются.

Молоток Пилон хвалит одних,
чтобы возбудить зависть других.

Он внушает первым,
что они — самые красивые,
самые сильные,
созданные для неограниченной власти.

Роминэ помогает ему,
применяя его тактику
в толпе ревнивых Машин.

Вскоре они поддаются провокации.

Немного спустя
война разгорается между ними.

Они
воют, ревут,
скачут,
брыкаются,
стреляют.

Машины ринулись друг на друга.

Когда завязывается битва,
Молоток Пилон улепетывает
вместе с Пчелкой и Роминэ;
они вновь взбираются
по обрывистым скалам на вершину.

Зритель —
опять на верхушке горного кряжа,
«Над схваткой»*,
чтобы лучше ее рассмотреть.

Самолеты —
против гидросамолетов,
танки и военные Машины —
против Машин мирного труда:
блюмингов,
механических пил,
перфораторов
и т. д.

Видно, как они сталкиваются,
катятся по склонам гор,
переворачиваются в воздухе,
ломаются,
разбиваются вдребезги,
взрываются,
тонут в море.

(*По воле постановщика,*
*зритель сможет пролететь по воздуху,*
*где самолеты сцепились,*
*словно пчелы,*
*спуститься в глубины океана,*

---

* «Над схваткой» — сборник антивоенных статей Р. Роллана. (*Прим. перев.*)

*где подводные лодки пронзают друг друга, как нарвалы.)*

И три победителя —
Молоток Пилон,
Пчелка и Роминэ, —
одолев крутой подъем,
снова появляются на вершине,
среди исступленных кликов
малочисленного человечества,
уцелевшего и вызволенного из беды.

СЦЕНА ПОСЛЕДНЯЯ
ЭПИЛОГ И АПОФЕОЗ

*Комико-поэтическая пастораль в духе обоих «Орфеев» — (Глюка и Оффенбаха)*, но с «наимодернейшей» музыкой.*

*Обширные плодородные земли. Возделанные поля и нивы.*

Спасенное человечество
занято полевыми работами
под руководством своей бессменной
предводительницы —
Фелиситэ Пилон.

Прекрасная Гортензия доит коров.

Президент — в сабо,
с вилами в руках, точно Нептун с трезубцем,
навивает
стог сена.

Он чувствует себя в своей стихии.

Крестьянское происхождение выдает его.

* Глюк Кристоф Виллибальд — знаменитый немецкий композитор XVIII в., автор оперы «Орфей». Оффенбах Жак — известный французский композитор XIX в., автор популярной оперетты «Орфей в аду». (*Прим. перев.*)

Дивный летний вечер.

Трудовой день завершается
сельскими увеселениями.

На закате
возы с сеном
въезжают в деревню
среди танцев и песен.

Мужчины и женщины
в венках из цветов и колосьев:

это более или менее
идет им.

В их числе —
светские особы
и официальные лица
из первого действия.

Они водят хороводы.

Президент,
более сельский, чем сама природа,
в ермолке, сдвинутой на затылок,
взобрался на высоченный стог.
Оттуда он произносит речь —
полную противоположность
первоначальной.

То, что было
недавно поругано им,
теперь превозносится.
И, как прежде,
все положения речи
проецируются на экран.

1
Человечество, Господа, достигло вершин познания...

2
Какой контраст, Господа!.. Вчера... жалкие существа, порабощенные железными законами Научного Варварства, Машинной Цивилизации...

При одном упоминании
о Машинах
присутствующие
возмущенно ропщут.

Больше всех неистовствует
Президент:

вульгарно говоря,
«с него хватит!»

На экране проплывают
вереницы мужчин
и женщин,
закабаленных Машинами
или прикованных
к непосильному труду
(сооружение пирамид,
обслуживание домен...
картины,
где Машина главенствует,
принуждая к работе,
подобно деспоту-фараону,
заставляющему носить себя
или прислуживать
и кормить).

3

А ныне...

Вольные сыны земли, украшенные ее дарами... Мы пьем из ее набухших сосцов молоко и вино.

*Видение земли обетованной.*

4

Прогресс человечества подобен реке: поднявшись по течению, от илистого устья приплывают к прозрачному источнику, бьющему из каменистой скалы на самой вершине...

5

Вначале—Движение, вечное Движение...

Человечество неисправных автоматов, обезумевших городов...

В лучезарном конце — Отдых Мудреца, стерегущего свои стада под наигрыш свирели...

*Умиленное прославление
сельской жизни,
идиллической,
архаической.*

6

Так приветствуйте же, Господа, нашу воплощенную мечту!

Мудреца, который дремлет, не присматривая за стадами.

Пусть это будет залогом величественного будущего, когда Человек уподобится блаженным тварям, пасущимся без размышлений о сладостной жизни!..

Вот — величайшие достижения Прогресса и Человеческого Гения.

Танцы возобновляются.

Президент,
сидя на высоком стогу,
дует в альпийский рожок.

Пчелка и Роминэ
прогуливаются в сторонке,
охваченные нежной любовью.

Вдалеке,
в ласковом сумраке,
флейта навевает сладостную мелодию
в стиле Дебюсси.

Лишь один человек
не веселится со всеми;
он сидит в отдалении,
на утесе, возвышающемся над долиной,
задумчивый и недовольный.

Это — Молоток Пилон,

экс-Повелитель Машин.

Он не смог найти себе места
в этой жизни, близкой к природе,
в этой жизни без Машин!

(Уже в предыдущей сцене
зритель видел, как он рассматривал
и с отвращением отбросил
предложенный ему заступ.)

Он разговаривает сам с собой.

Он размахивает руками.

Он хмурится,
как «Мыслитель» Родэна*
или «Уголино» Карпо**.

Он лихорадочно чертит.

Он покрывает
геометрическими фигурами и цифрами
окружающие камни.

Двое молодых людей,
заметивших его во время прогулки,
тихонько подходят,
следят за ним,
подсматривают,
посмеиваясь,
из-за его плеча...

Внезапно возникают,
спроецированные на золоте закатного неба

---

* Родэн Огюст — знаменитый французский скульптор конца XIX в., создатель особой школы в изобразительном искусстве.

** Карпо Жан — французский скульптор XIX в. Уголино — тиран Пизы (XIII в.), заточенный в темницу и умерший там от голода. Изображен Данте в «Божественной комедии». (*Прим. перев.*)

грозные тени Машин,
еще более чудовищных,
чем прежние,—

мечты изобретателя,
ошеломляющие
Пчелку и Роминэ...

(Песня флейты
резко обрывается
на середине мелодии.

Слышны отдаленный гром
и железный гул
гигантских пыхтелок.)

Завершившийся Цикл начинается снова.

**Перевод с французского**
**Л. ФЕЙГИНОЙ**

Пользующаяся мировой известностью американская актриса Бетт Дэвис хорошо знакома и советским зрителям по фильмам «Лисички» и «Все о Еве». Бетт Дэвис (Рут Элизабет Дэвис) родилась 5 апреля 1908 года в Лоуэле (штат Массачусетс). Пройдя в искусстве большой и нелегкий творческий путь, актриса написала свои воспоминания, опубликованные в американских изданиях «Филм ин ревю» и «Сатердей ивнинг пост». В этих воспоминаниях интересны не только сама биография Дэвис, но и описание нравов, господствующих в буржуазном кинопредпринимательстве, и борьбы, которую приходится вести художнику за свою творческую самостоятельность.

Ниже публикуются воспоминания Бетт Дэвис с некоторыми сокращениями.

БЕТТ ДЭВИС

# Мой путь в искусстве

## НАЧАЛО

Я приехала в Голливуд в декабре 1930 года. Мой путь голливудской «звезды» был нелегким и отнюдь не устлан розами. Я всегда слыла актрисой «строптивой» и доставляла много хлопот зубрам кинематографии. Безусловно, если бы я проявляла больше сговорчивости и склонилась перед их «всемогуществом», жить мне было бы гораздо легче. На мою долю выпало бы меньше личных неприятностей и горестей, я не знала бы долгих и мучительных периодов безработицы... Но тогда я не была бы первой и единственной женщиной, выбранной на пост президента Американской Академии киноискусства. И, вероятно, не пользовалась бы таким доверием молодых актеров, которые всегда обращаются ко мне в случае конфликтов с великими мира кинематографии. Мое упорство, моя борьба за принципы, которые я отстаивала, не были напрасными. Если вообще можно говорить об улучшении голливудских условий, то в этом есть и моя заслуга. Если продюсеры в настоящее время относятся к актерам с некоторым уважением, это в какой-то мере результат ожесточенной борьбы, которую я вела с ними на протяжении многих лет. Я боролась не только за контакт между продюсером и актером, за сохранение элементарных правил приличия в голливудских киностудиях, но и за реализм киноискусства, за возможность сохранения актерской индивидуальности.

Я неоднократно порывала контракты, когда считала требования продюсера несовместимыми с моей совестью актрисы, с моей индивидуальностью. Я помню, например, случай, происшедший на съемках фильма «Пограничный город», где я играла с Полем Муни. У меня там была сцена, когда я просыпалась ночью и выбегала на улицу. Я подготовилась к ней следующим образом: лицо без всякой косметики, волосы накручены на папильотки... В таком виде я появилась перед камерой.

— Ты с ума сошла! — закричал на меня режиссер Арчи Майо.— Ты так не будешь сниматься. У тебя ужасный вид. Ты должна играть красивую женщину, а не пугало.

— Именно так выглядит женщина, когда она ночью вскакивает с постели. Я и не подумаю изменить что-либо. Буду играть или в таком виде, или вообще не буду играть...

В тот раз все уладилось, так как продюсер оказался на моей стороне, но контракт висел на волоске. Подобное повторялось почти в каждом фильме. Просто поразительно, с каким упорством голливудские киноработники пытаются показывать в своих фильмах все в розовом свете, вылизанным, причесанным. Действительность их не интересовала, да и сейчас не интересует.

При постановке фильма «Королева-девственница» я смутила всех своих коллег, явившись на первые съемки с бритой головой. Дело в том, что английская королева Елизавета I в период ее жизни, которому посвящен фильм, была совершенно лысой.

Но наши киноработники не хотели с этим считаться.

Даже такой интеллигентный актер, как Ли Дж. Кобб, который исполнял в каком-то фильме роль пожилого лысого человека, был очень огорчен, когда гример сказал ему, что лучше сбрить остатки волос, окаймляющих его настоящую лысину, чем делать искусственную. Я тогда послала ему письмо следующего содержания: «Пожертвуй своими пятью волосками и положи их на алтарь искусства. Я жертвую ежедневно пятью миллионами своих». И действительно, во время съемок «Королевы-девственницы» парикмахер ежедневно брил мне голову.

Основные мои конфликты с голливудскими кинодиктаторами происходили из-за распределения ролей согласно фантазии продюсера, а также из-за их вмешательства в личные дела актера. Они предписывали ему тот образ жизни, который шеф считал наиболее подходящим для рекламы.

Конфликты, связанные с неправильным распределением ролей, вызываются в основном практикуемой в Голливуде договорной системой. Актер, подписавший контракт, становится рабом продюсера. Продюсер рассуждает так: «Я плачу актеру и поэтому имею право располагать его временем и им самим». Приведу пример с распределением ролей в фильме «Старая дева», в котором я снималась с Мириам Хопкинс. Продюсеры решили, что роль моего любовника в фильме будет исполнять Хэмфри Богарт. События фильма относились к прошлому веку, а Богарт совершенно не подходил для героя девятнадцатого столетия. Он это знал и пытался избавиться от роли. Но под нажимом режиссера Эдмунда Голдинга ему пришлось все же согласиться. Посмотрев пробные съемки, мы расхохотались. Богарт в костюме героя XIX века выглядел как гангстер, собравшийся на маскарад.

Но во многих случаях актеру приходится соглашаться на исполнение роли, которая ему совершенно не подходит.

В фильме «Моды 1934 года» я снималась в роли разряженной манекенщицы с накрашенным до ушей ртом. Представьте меня в роли манекенщицы!.. К счастью, многие из этих моих «достижений» первых лет работы в американском кино полностью преданы забвению.

## ПРИКАЗЫВАЕТ РАЗВЕСТИСЬ...

Немало конфликтов было у меня с продюсерами и на почве их вмешательства в личную жизнь актера. Я никак не могла их от этого отучить, даже когда стала «звездой», дающей кассовые сборы. Голливудские продюсеры привыкли и считают себя вправе совать нос даже в самые интимные стороны жизни актера. Они уговаривают актрису развестись с мужем и выйти замуж за другого, если им кажется, что бракоразводный процесс послужит хорошей рекламой для фильма, в котором снимается эта актриса.

**Бетт Дэвис**

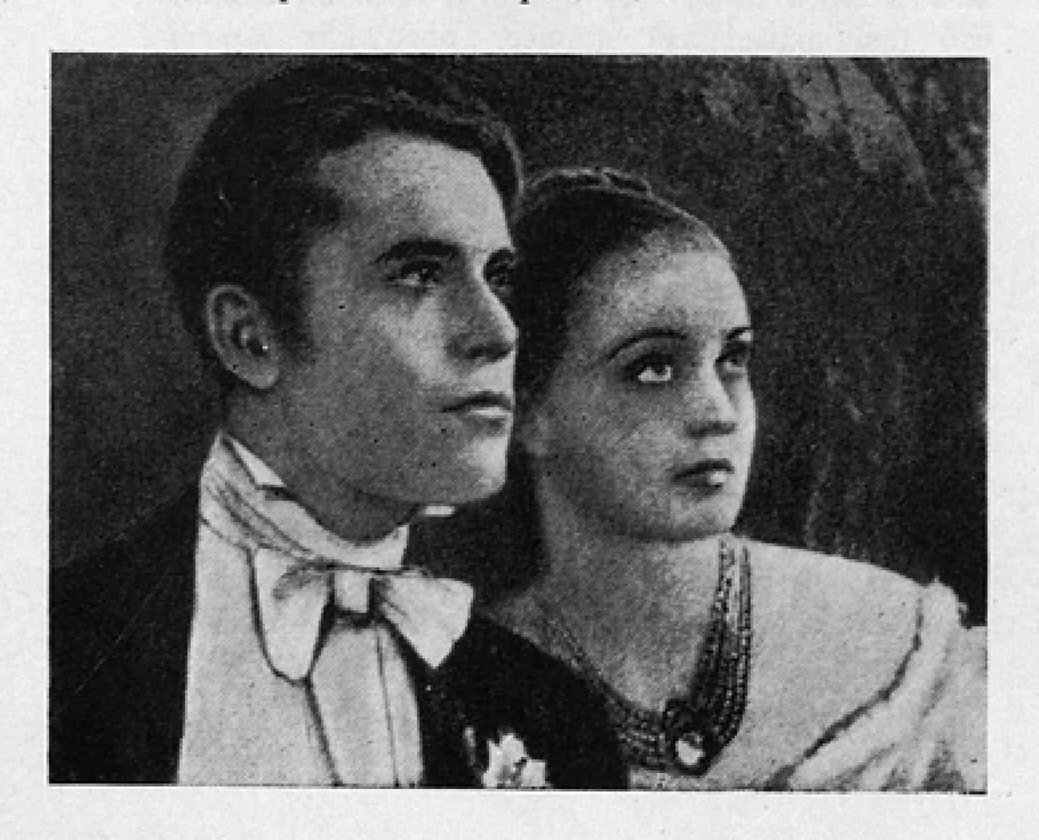
Я знаю актеров и актрис, которые под диктовку шефа по рекламе создавали скандалы, совершали бессмысленные путешествия, давали глупейшие интервью. Сколько раз и мне приходилось объясняться с людьми, требовавшими от меня глупейших интервью и нелепейших сведений о моей личной жизни. Я горжусь, что ни разу не поддалась на подобные мистификации.

Конечно, в связи с этим многие старались создать мне репутацию актрисы, с которой невозможно работать. Был такой период, когда я стала излюбленной темой для разговоров среди начинающих киноактеров.

## МОЕ ПЕРВОЕ ПОРАЖЕНИЕ

В первый раз в жизни я попала в театр, когда мне исполнилось десять лет, второй раз, когда мне было двенадцать. Тогда я и решила стать актрисой. Я призналась матери, что мечтаю о театре, и против моих ожиданий она согласилась отдать меня в балетную школу, которой руководила индийская танцовщица Росхахара. В качестве ее ученицы я впервые выступила на настоящей сцене в пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» в июле 1925 года. Я никогда в жизни не забуду этой даты и сомневаюсь, есть ли на свете актер, который не помнит дня своего первого публичного выступления. Не верьте тем, которые будут вас убеждать, что они его забыли, что это, мол, было так давно... Все помнят этот день, уверяю вас.

Я танцевала охотно, но ни на минуту не забывала о драматическом театре. Каждую свободную минуту я посвящала чтению пьес. Кроме того, я читала много стихов и декламировала вслух. К сожалению, единственным моим слушателем был друг нашей семьи пастор Уайт, который, кажется, мирно дремал во время моей декламации. После окончания средней школы мать повезла меня в Нью-Йорк к Еве Ле Галлейен. Эта известная актриса имела театральную школу, и слава ее, как педагога, гремела по всем США. Мать надеялась, что Ева Ле Галлейен примет меня в свою школу и это будет своего рода признанием моего театрального дарования. Но визит к Ле Галлейен стал моим поражением. Актриса дала мне несколько листков и сказала: «Представь себе, что ты старушка, разговаривающая с внуком, который приехал ее проведать. Читай отсюда...» Я не помню, что я читала и как читала. Помню только, что в определенный момент Ле Галлейен меня прервала, погладила по голове и обратилась к матери: «Очень сожалею, но у девочки таланта ни на копейку. Она славная девочка, но никогда не будет актрисой». Однако мать моя верила в мои способности. Она сказала мне: «Попытаемся еще раз. Поговорим с Андерсоном». Андерсон, как и Ле Галлейен, руководил драматической школой. Он не был так знаменит, но пользовался репутацией добросовестного педагога. Он принял меня без всяких экзаменов, после краткой, доброжелательной беседы. Я ему очень многим обязана: именно он научил меня актерскому мастерству. Я очень много работала над языком и добилась умения говорить как на обычном английском языке, так и на всех диалектах. Этому умению я обязана своими первыми успехами в звуковом фильме.



«**Иезавель**» (1938). Бетт Дэвис и Генри Фонда. За исполнение главной роли актриса была награждена премией «Оскар».

## НАКОНЕЦ Я АКТРИСА!

После окончания театральной школы Андерсон устроил меня в театр Джорджа Кьюкора в Рочестере. Я играла там «первых инженю», но после одного сезона меня выставили из театра. Только позже я узнала, что в то время «первые инженю» в небольших театрах должны были не только играть на сцене, но и принимать приглашения в ночные рестораны. Я же каждый вечер возвращалась из театра в сопровождении... мамы.

В Нью-Йорке я не могла найти работы и вынуждена была принять место заведующей реквизитом в театре в Массачусетсе. Но к концу 1928 года мне неожиданно предложили роль в какой-то комедии. Я имела успех. Весной, когда театр поставил «Дикую утку», я получила главную роль в этой пьесе и тоже успешно справилась с ней.

В сентябре 1929 года мне предложили главную роль в пьесе «Разбитая посуда» в одном из театров Бродвея. Бродвей! Мечта каждого американского актера. Я чуть с ума не сошла от счастья. Волновалась безумно, но и на этот раз критика отнеслась ко мне благосклонно. После двухсот представлений я подписала контракт на участие в пьесе «Добротный Юг», в которой должна была играть с великим Ричардом Беннетом. Помню его слова при первом нашем знакомстве: «Ты напоминаешь мне мою дочь Констанцию. У тебя большие голубые глаза, и мне кажется, что ты настоящая актриса».

## НА ПРОБНЫХ СЪЕМКАХ

Когда закончились представления, мне предложили приехать в Голливуд для пробных съемок. Это было время, когда звуковой фильм побеждал на всех фронтах и продюсеры лихорадочно искали

актеров с безукоризненной дикцией, говорящих на хорошем английском языке. Тогда в кинематографию пришли Кларк Гейбл, Франчот Тоун, Спенсер Трэси, Джинджер Роджерс, Джордж Брент и другие.

Говорят, что Самюэль Голдвин, просмотрев мои пробные съемки, схватился за голову и воскликнул: «Где вы взяли это ужасное существо?» Я напомнила ему об этом, когда через одиннадцать лет он предложил мне главную роль в фильме «Лисички».

Все же оказалось, что я не напрасно приехала в Голливуд. Фирма «Юниверсл пикчерс» искала актрису моего типа и была менее требовательной, чем Голдвин. Я подписала долголетний контракт. Так все и началось. Мне было тогда двадцать два года.

Первый год в Голливуде был для меня очень тяжелым. И не потому, что приходилось много работать. Воспитанная в семье, в которой царила пуританская строгость нравов, я долгое время не могла свыкнуться с бесцеремонным обращением, принятым в Голливуде.

Особенно мучительными были для меня пробные съемки. Без конца снимали мои ноги. Я согласилась на это после долгих уговоров со стороны продюсеров, которые уверяли меня, что через это необходимо пройти. Во время одной пробы я лежала на диване и мне было приказано не двигаться. Мужчины (а было их более пятнадцати) подходили ко мне и страстно меня целовали. Потом меня отвели к гримеру, и он сделал из меня плохую копию Греты Гарбо. «Я никому не стану подражать,— заявила я.— Я буду играть любую роль, но хочу оставаться самой собой». Дошло до скандала, но я все же настояла на своем.

## НЕ ОТЧАИВАЙТЕСЬ

Наконец я получила свою первую роль — в картине «Злая сестра». Мой первый фильм был исключительно плох. Исключительно плохой была и я. Мне кажется, что за всю свою жизнь я не видела худшего фильма, чем «Злая сестра». Я держала у себя дома копию этого фильма и в течение многих лет показывала его молодым, отчаявшимся актрисам, чтобы убедить их, что одна или две неудавшиеся роли еще ни о чем не свидетельствуют. «Злая сестра» не имела успеха, и критики решили, что я всему виной. Основные упреки касались моей внешности.

## ГОЛЛИВУДСКИЕ КРАСАВИЦЫ

Однако я осталась в Голливуде. Как-то я рассматривала в студии «Уорнер бразерс» портреты голливудских красавиц. Одно лицо похоже на другое. Я тогда подумала, что поступила правильно, с самого начала отказавшись от подражания Грете Гарбо или какой-либо другой модной красавице. Одновременно со мной другая молодая актриса, Кэтрин Хэпберн, решила сохранить во внешности свою индивидуальность, и обе мы не проиграли. Многие красавицы того времени уже забыты, а мы все еще снимаемся.

**«Все это и небо в придачу» (1940). Бетт Дэвис и Шарль Буайе**

Провал фильма «Злая сестра» и стычки с шефом рекламы вызвали резкое снижение моих акций, которые и без того не очень-то высоко котировались в фирме «Юниверсл». Меня стали одалживать другим студиям, где я играла в нескольких незначительных фильмах, например в фильме «Угроза», где основным моим занятием было... извлечение трупов из шкафа.

## НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Было ясно, что фирма «Юниверсл» не возобновит со мной контракта. Так оно и случилось. Я уже упаковала чемоданы и купила билет в Нью-Йорк, когда мне позвонил режиссер Джон Адольф из студии «Уорнер бразерс», которого я хорошо знала и уважала за бережное отношение к актерам. «Можешь ли ты приехать для пробных съемок?— спросил он.— Мне кажется, что ты смогла бы сыграть главную женскую роль в моем новом фильме с Арлиссом».

Так я получила роль в фильме «Человек, который играл бога». Это был мой первый хороший фильм в Голливуде, и я подписала годовой контракт с «Уорнер бразерс». Но следующий фильм опять не получился. До сих пор у меня мурашки по спине бегают, когда я вспоминаю фильм «Контора пропавших людей». И снова началось то же, что было в «Юниверсл». Правда, меня не одалживали другим студиям, но я вынуждена была сниматься в

отвратительных фильмах, которые, к счастью, сейчас забыты.

В начале 1932 года я снялась в фильме «Хижина среди хлопка» (в советском прокате — «Предательство Марвина Блейка».— *Ред.*). Это был хороший, культурно сделанный фильм. Вскоре после этого мне позвонил режиссер студии «РКО» Джон Кромвель и предложил сниматься в фильме «Бремя страстей человеческих» по роману Сомерсета Моэма. Я знала сценарий, и мне очень хотелось сниматься в этом фильме.

Мне поручили роль официантки Мильдред, разговаривающей на ужасном лондонском диалекте. Это было нелегкой задачей для американки, но я приложила много стараний, чтобы разрешить ее. В студии работала костюмерша, которая говорила на невероятном лондонском жаргоне, я заплатила ей, чтобы она поселилась у меня и разговаривала со мной на диалекте. Я прочла всю литературу о диалектах, которая попалась мне в руки, и, когда пришло время съемок, английские актеры, снимавшиеся со мной в этом фильме, просто не поверили, что я родилась не в Лондоне. Я считаю работу в картине «Бремя страстей человеческих» одной из своих лучших работ. Правда, за исполнение роли Мильдред я не получила никакой премии. «Оскаром» меня наградили годом позже за фильм «Опасная». Многие считают, что это была запоздалая награда за исполнение роли Мильдред.

Я надеялась, что после «Бремени страстей человеческих» и «Опасной» мне уже не придется сниматься в серийной дряни и я буду получать роли, над которыми смогу честно работать. К сожалению, мне пришлось вернуться к «серийной продукции» и сниматься в таких фильмах, как «Девушка с десятой авеню», «Женщина-репортер», «Секретный агент».

## НАЧИНАЮ БУНТОВАТЬ

Но я уже не могла терпеть. Когда мне предложили роль в отвратительном фильме «Божья страна и женщина», я взбунтовалась.

Студия отстранила меня от съемок. Это было мое седьмое по счету отстранение. Они полагали, что, если меня держать без работы и морить голодом, я в конце концов соглашусь на все. Такие методы они применяли ко всем актерам. Я пошла к Джеку Уорнеру. Но Уорнер обещал мне хорошую роль в том случае, если я до того снимусь в двух отвратительных фильмах. Через несколько дней я получила письмо от одного английского продюсера, предлагавшего мне главную роль в двух его фильмах. Я сейчас же согласилась. Мой отъезд из Голливуда походил на бегство: только мои близкие знали о нем. Если бы об этом прослышала студия, мне бы немедленно вручили повестку в суд.

Я выехала в воскресенье, так как в этот день повесток не вручают. Однако студия узнала о моем бегстве и поручила одному из лучших лондонских адвокатов немедленно передать дело в суд. Как ни старались английские друзья помочь мне, процесс я все-таки проиграла и по приговору суда лишилась права сниматься в английской студии. Судебные издержки поглотили все мои сбережения. Я тогда очень жалела о немом кинематографе, во времена которого я могла бы устроиться в какой-нибудь европейской студии. Но звуковой фильм связывал меня накрепко с английскими и американскими студиями.

В это ужасное время ко мне пришел Джордж Арлис. «Я считаю, что ты должна вернуться в Голливуд,— сказал он мне.— Теперь тебя уже не будут заставлять сниматься во всякой дряни». Я послушалась его совета и вскоре убедилась, что он был прав. Меня действительно не заставляли больше играть в серийных, ничего не стоящих фильмах. Мое поражение обернулось победой. Голливудские тузы как огня боялись предания гласности их темных делишек и не хотели, чтобы публика знала, в каком рабском подчинении находятся у них актеры. Мой процесс приоткрыл голливудский занавес, и киномагнаты поняли, что со мной надо считаться, что мне нельзя заткнуть рот повышенным гонораром.

## КОНЕЦ РАБСКИХ КОНТРАКТОВ

Мой процесс и мое победное поражение склонили и других к борьбе за свои права. В 1943 году Оливия де Хевиленд взбунтовалась и отказалась участвовать в серийных фильмах. Когда студия отстранила ее от съемок на двадцать пять недель, она подала в суд, и — о чудо! — калифорнийский суд признал ее правоту. Он признал, что кабальные договоры могут полностью подорвать карьеру артиста и поэтому являются аморальными. Такой же приговор суд вынес в отношении дел Коммингса, Джен Отри и других. Прошло еще десять лет, и контракт о «пожизненной неволе» перестал существовать.

История моей борьбы со студиями стала известна за пределами Соединенных Штатов и завоевала мне симпатии во многих других странах. Я горжусь этим не меньше, чем своими творческими успехами.

Меня до слез растрогало письмо, полученное от Анны Маньяни, великой итальянской актрисы. Оно гласит: «Моя дорогая, дорогая Бетт! Ты мне человечески очень близка. Что ты для меня значишь как актриса, ты, вероятно, сама знаешь. Защищай по-прежнему свою творческую независимость. Всем сердцем с тобой. Твоя Анна».

## КАК ВОЗНИКЛО НАЗВАНИЕ «ОСКАР»

Я с удовольствием вспоминаю фильм «Опасная», за который получила своего первого «Оскара». Я знаю, что мне удалась роль великой актрисы Женни Игельс, которую я исполняла в этом фильме. Но есть и еще одно воспоминание, благодаря которому я так часто мысленно обращаюсь к фильму «Опасная». Я получила премию (позолоченную статуэтку) в тот день, когда открыла тайну второго имени моего мужа Гомона О. Нельсона. Меня уже давно интересовала эта буква «О». Но муж ни за что не хотел мне назвать свое второе имя. В поисках какого-то документа я наткнулась на его метрику и открыла, что его второе имя — Оскар. Он очень стыдился этого имени, оно казалось ему смешным и нелепым. И наперекор ему я назвала свою статуэтку «Оскар». Сначала наши друзья, затем коллеги со студии, а со временем весь мир стали так называть эту премию, и в настоящее время она даже в официальных отчетах называется «Оскар».

## МОИ ЛЮБИМЫЕ РОЛИ

Следующим удачным фильмом после «Опасной» был «Очарованный лес». Я с теплым чувством вспоминаю эту картину, как и все, в которых снималась с покойным Лесли Говардом, большим актером и человеком исключительного обаяния. Самые любимые мои роли в фильмах «Иезавель», «Все это и небо в придачу», в котором я снималась с Шарлем Буайе, и в фильме «Письмо», где моим партнером был милейший Герберт Маршал. Говоря о партнерах, нельзя при этом не вспомнить Поля Муни, с которым я снималась в фильме «Пограничный город». Фильм был посредственный, но работа с Полем Муни доставила мне большое удовольствие. Каким необыкновенным даром перевоплощения обладал этот актер!

## ДВА ТИПА АКТЕРОВ

Актеры подразделяются на две группы: обладающих даром перевоплощения и других, играющих самих себя. К первой группе я причисляю Поля Муни, Чарльза Лаутона, Спенсера Трэси, Юдит Андерсон, Лоуренса Оливье, Джона Джильгуда, Алека Гинеса· из молодого поколения — Марлона Брандо, Юлию Гарис и Ким Стенли. Ко второй группе относятся Джоан Кроуфорд, Гарри Купер, Кларк Гейбл, Мэрлин Монро. В них много личного обаяния, но в общем они всегда одинаковы. Многие голливудские кинопродюсеры утверждают, что именно

**«Все о Еве»** (1950)

такие актеры являются финансовой опорой кинопромышленности. Возможно.

Я с самого начала своей работы очень четко разделяла актеров на эти две группы и решила, что мое место в первой группе. Я никогда и не могла покорить зрителя одним своим появлением. Я охотно снималась в характерных ролях независимо от того, приходилось ли мне играть роль женщины красивой или некрасивой, симпатичной или несимпатичной.

Но иногда я оказывалась в затруднительном положении. Я помню, когда мне была поручена главная роль в фильме «Частная жизнь Елизаветы и Эссекса», я задала себе вопрос, может ли тридцатилетняя женщина позволить себе играть роль шестидесятилетней королевы. Я поделилась своими сомнениями с Чарльзом Лаутоном, и он сказал мне: «Самое главное для актера — сознание того, что данная роль ему по плечу. Если ты можешь думать и чувствовать, как старая королева, если можешь убедить зрителя своей игрой, твой возраст не имеет значения. Актеру столько лет, сколько лет созданному им образу».

Позже я совсем освободилась от этих «женских сомнений». Помню, как мне однажды сказала Клодет Кольбер: «Тебе можно позавидовать, Бетт, и не только потому, что ты дважды премирована «Оскаром» и создала столько хороших образов, а потому, что ты начала играть немолодых женщин задолго до того, как это стало для тебя необходимым, и теперь никто не будет знать, когда же это случилось...»

Насколько права Клодет Кольбер, я убедилась сама.

## БОРЬБА С ЦЕНЗУРОЙ ПРОДОЛЖАЕТСЯ

«Критика отказывается стать заложником господина Тернуара в цензурной комиссии». Под этим заголовком парижская газета «Либерасьон» сообщает о недавно принятом единогласном решении бюро Французской ассоциации критиков кино и телевидения предложить всем своим членам не участвовать в работе новой цензурной кинокомиссии. Критик Жанде пишет по этому поводу:

«В 1946 году критики (в их числе был и я) согласились принимать участие в кинематографической цензуре. Это было сделано ради того, чтобы охранять свободу творчества. И нам в большинстве случаев это удавалось... Одна из важных причин сегодняшнего отказа критики от участия в цензуре заключается в самом составе комиссии.

Если комиссия 1946 года была паритетной (семь чиновников и семь представителей профессиональной критики), то новая комиссия учреждена на более сложной основе: пять чиновников, пять профессионалов-критиков (если таковые найдутся) и восемь «экспертов».

Кто же эти «эксперты»? Социолог, психолог, судейский, врач, педагог, представитель Национального союза семейных ассоциаций, представитель Комиссариата молодежи и, наконец, один из Ассоциации мэров Франции. Все они, естественно, назначаются министерствами. И можно быть вполне уверенным: все они окажутся, по сути дела, дополнительными восемью чиновниками.

Не надо быть пророком, чтобы предвидеть, что эти «эксперты» займутся самым яростным цензурным нажимом. Речь идет лишь о том, кто же из них обнаружит больше «намеков», «символов» или «двусмысленностей», дабы устранить их с наших экранов.

Заручившись поддержкой пяти официальных чиновников и восьми фактических, министр информации Тернуар обеспечит себе в общей сложности тринадцать голосов против пяти голосов представителей профессиональной критики. Как же при таких условиях не считать этих пятерых заложниками государственной комиссии, пытающейся создать «круговую поруку», в которой ей отказывают критика и создатели фильмов?»

Против введения во Франции новой кинематографической цензуры активно выступают не только кинокритики, но и сценаристы и Центр кино, радио и телевидения.

Французские газеты публикуют следующее заявление: «Административный совет Ассоциации сценаристов, изучив новые правительственные постановления по цензуре, протестует против вытекающих из них новых посягательств на свободу творчества и единогласно постановляет, что участие в работе комиссии несовместимо с пребыванием в Ассоциации».

В свою очередь Центр кино, радио и телевидения констатирует, что своим декретом правительство установило цензуру, которая станет единственным хозяином художественной продукции. Центр отмечает, что если правительство действительно обеспокоено фактом появления фильмов, отрицательно влияющих на нравственность молодежи, оно могло бы прибегнуть к мерам более демократического характера.

**Т. Кулаковская**

## ВАТИКАН «ОХРАНЯЕТ НРАВСТВЕННОСТЬ»

«Обещаю не смотреть фильмов, противоречащих религии и христианской морали. Обещаю, что прежде чем посмотреть фильм, постараюсь узнать, какого мнения о нем католический киноцентр. Всеми силами буду поддерживать хорошие, нравственные фильмы».

Вот что прочли жители Падуи в листовках, которые, как снегом, засыпали улицы этого итальянского города. Епископ падуанский монсиньор Бортиньон предлагал своей пастве дать такое торжественное обещание. Листовки были напечатаны по его указанию и разбрасывались постного вида юношами из «Католического действия» — организации воинствующих католиков.

Распространение листовок — лишь часть обширной программы участия Ватикана в общем наступлении реакции на прогрессивную итальянскую кинематографию. В эту программу входят и религиозные митинги, и специальные молитвы, и бешеный натиск католической печати.

Истерически вопия в общем хоре новоявленных борцов за нравственность, отцы церкви в то же время стыдливо замалчивают откровенно порнографические фильмы, которые по-прежнему наводняют итальянские экраны. Против каких же фильмов «подняла свой голос» католическая церковь?

На это ответил во время диспута в кинотеатре «Антонианум» святой отец Кови. Говоря о цензуре, он заявил:

«Государство обязано защищать общественное спокойствие, следовательно, запрещать зрелища, которые могут вызвать скандал».

«На это не трудно возразить,— пишет газета «Унита»,— что подлинно скандальны не фильмы, а факты, о которых они рассказывают. Факты же — вещь упрямая. Скрыть их от общественного мнения значит допустить возможность повторения подобных фактов. И дело здесь обстоит чрезвычайно серьезно: эти скандальные факты — явление вполне естественное в нашем несправедливом и развращенном обществе. Отсюда следует, что выносить их на суд общественности значит совершать акт протеста, восставать против существующего порядка. Именно это и внушает опасение...»

Примерно в те же дни другие листовки сыпались белым снегом на тротуары парижских улиц. В листовках прежде всего бросалась в глаза крупная надпись: «Фильм, строго запрещенный в Италии».

Так рекламировали во Франции итальянский фильм «Нелепый день» Мауро Болоньини, снятый по мотивам рассказов Альберто Моравиа. В нем рассказывалось об отчаянных, но тщетных усилиях молодого безработного итальянца не утонуть в болоте римской жизни.

«...Просто смешно обвинять в аморальности фильм, который с предельной глубиной вскрывает безнравственность социальной несправедливости, показывает не только следствия, но и причины»,— пишет французский критик Морван Лебеск в газете «Экспресс».

«Запрещено в Италии» — этим рекламным аншлагом французы, да и не только они, могут теперь снабдить не один итальянский фильм. Ведь цензорские ножницы прогулялись в большей или меньшей степени и по другим фильмам; среди них и «Приключение» Микельанджело Антониони, и «Сладостный обман» Альберто Латтуада, и «Горбун» Карло Лидзани, и «Девушка на витрине» Лючано Эммера, и «Холостяцкая квартира» Джузеппе Де Сантиса, и «Красавец Антонио» того же Мауро Болоньини, и, наконец, «Рокко и его братья» Лукино Висконти.

Охотников принять участие в расправе над прогрессивными фильмами хоть отбавляй. Дело дошло уже до анекдотов. Недавно в итальянском парламенте выступил досточтимый депутат с требованием запретить фильм «Адуа и ее подруги» Антонио Пьетранджели. Почему? Потому что одна из героинь фильма — Марилина, которую играет Эммануэль Рива, выпив глоток предложенного ей вина, говорит: «Какая мерзость! Чего ты мне дала? Яичную марсалу?» Этим, по мнению парламентария, был нанесен весьма существенный ущерб отечественной винодельческой промышленности, изготовляющей указанную «яичную марсалу».

«Да, Италия, идущая по пути клерикального засилья,— гневно констатирует «Унита»,— никак не делает нам чести!»

С. Токаревич

## БАТРАКИ ОТ ЛИТЕРАТУРЫ

В пространном интервью, данном корреспонденту журнала «Филмз энд филминг», ответственный редактор сценарного отдела кинокомпании «Колумбия» Уильям Фэдимэн сетует на тяжелое положение голливудских сценаристов, которых так часто критикуют и никто никогда не похвалит, чья продукция не доходит до читателей, ибо антологии лучших сценариев печатаются в США лишь в порядке исключения.

Из 1800 членов Гильдии американских писателей около 900 пишут исключительно для кино. Остальные работают на радио и телевидении. Большинство сценаристов получает твердый оклад и работает полный рабочий день. Поэтому редко кому из них удается выкроить время для написания рассказа, а тем более романа, хотя все они мечтают об этом. Их творчество страдает и от строгого «разделения труда». У каждого своя узкая специальность: мелодрамы, или спортивные, музыкальные, ковбойские, детективные, постановочные, научно-популярные фильмы, фильмы ужасов, или же только диалоги и трюки к ним и т. д. Когда продюсеру нужен сценарист, он первым долгом справляется, в каком жанре тот уже работал...

У голливудских сценаристов норма — от 10 до 25 печатных страниц в неделю. Нужно уметь угодить не только продюсеру и режиссеру, но и ведущим актерам, для которых предназначена та или иная роль.

«Не удивительно,— заканчивает Уильям Фэдимэн, — что даже самые плодовитые голливудские сценаристы пребывают в полной безвестности».

Е. Ш.

## ГДР

Новый фильм Курта Метцига «Сентябрьская любовь» оживленно обсуждается молодежью ГДР. Ведь это фильм о ней, о ее жизни, ее раздумьях, фильм о том, что невозможно в наше время жить только своим мирком, вне общества и вне политики.

В картине участвуют популярные молодые актеры — Д. Абессер, А. К. Бюргер и У. Тайн.

В фильме «Мечта капитана Лоя», который сейчас снимается под руководством Курта Метцига, одну из главных ролей исполняет известная чешская актриса Яна Брейхова.

●

Журнал «Фильмшпигель» задался целью исследовать вкус берлинского кинозрителя. Было подсчитано количество зрителей, посетивших в течение двух лет берлинский кинотеатр «Камера», расположенный в демократическом секторе, и на основании ежедневных кассовых счетов выяснено, какие фильмы посещались наиболее охотно. За два года на экране этого кинотеатра прошло около 500 фильмов, но самым большим успехом пользовались: советский фильм «Летят журавли», картина болгаро-немецкого производства «Звезды», западногерманский фильм «Мы — вундеркинды» и французский «Игрок».

## ИТАЛИЯ

Первый итальянский кинотеатр лучших фильмов мира был открыт в Риме более года назад, прошлой весной.

Из всех демонстрировавшихся в нем фильмов наибольший успех выпал на долю советской картины «Александр Невский».

●

«Нелепый день» режиссера Мауро Болоньини рассказывает о печальной судьбе молодого итальянского безработного Давида и его возлюбленной. У них родился ребенок, но из-за отсутствия средств к существованию они продолжали жить порознь в семьях своих родителей. Из тяжелого положения героя выводит кража кольца, снятого им с пальца покойника. Это дает Давиду возможность купить за 50 тысяч лир место грузчика на рынке.

Сейчас Мауро Болоньини приступил к съемкам кинофильма «Любовь моя» с участием Жанны Моро и Марчелло Мастройанни.

●

Джило Понтекорво, поставивший недавно фильм «Капо», снимает сейчас картину «Жизнь, полная насилий» о гражданской войне в Испании.

●

Отвечая на вопросы корреспондента парижского журнала «Синемонд», Витторио Де Сика сказал, что «Чочара» — фильм, который он только что закончил по роману Моравиа,— его первая картина, сделанная «по заказу», то есть на средства другого продюсера (до сих пор Де Сика выступал режиссером и продюсером одновременно).

Де Сика сообщил, что свой следующий фильм он назовет «Последний суд в Неаполе». «Это будет,— сказал он,— басня-гротеск в духе «Чуда в Милане».

●

Эмилио Лонеро сложил с себя полномочия директора Международного Венецианского фестиваля.

Его преемником стал журналист-кинообозреватель Доменико Мекколи.

## ПОЛЬША

Съемочная группа, во главе с режиссером Яном Рыбковским работает в Дрездене над фильмом «Сегодня ночью город умрет». Действие фильма происходит в течение одной ночи. Сюжет построен на истории бегства трех заключенных из гитлеровского концлагеря во время его эвакуации.

●

Новый фильм Станислава Ружевича «Свидетельство о рождении» состоит из трех новелл. Все три новеллы рассказывают о переживаниях детей во время войны.

В первой новелле, озаглавленной «На дороге», десятилетний мальчик ищет по дорогам своих родителей и видит все ужасы войны — расстрелы, горящие деревни, замученных людей.

Вторая новелла называется «Капля крови». Героиня ее — еврейская девочка «арийского типа», которую гитлеровцы берут в немецкий детский дом, чтобы сохранить чистоту расы... Третья новелла, «Письмо из лагеря», повествует о двенадцатилетнем мальчике, сыне узника концлагеря. Он свято чтит память отца и прилагает все усилия, чтобы помочь советскому солдату, бежавшему из концлагеря.

Сценарий фильма написан Станиславом Ружевичем совместно с его братом Тадеушем Ружевичем.

●

Казимеж Куц поставил по сценарию Мариана Брандыса и Л. Вожницкой фильм под названием «Люди с поезда». В фильме рассказывается о трагической истории, разыгравшейся в дни войны на маленьком полустанке.

РУМЫНИЯ

Эти события произошли сразу же вслед за восстанием 27 августа 1944 года, когда нацисты отступали из Румынии.

...Пустынный провинциальный вокзал, репродуктор, передающий сводки с фронта. Прибывает поезд. Внезапное нападение нацистов. Они направляют состав к западной границе. Что же делать тем в этом поезде, кто не хочет бежать с нацистами? Бороться — отвечают авторы фильма «Солдаты без мундира».

«Простота, отсутствие риторики — характерные черты лучших эпизодов этой картины»,— так оценивает румынская критика фильм режиссера Франчиску Мунтяну, с успехом прошедший по экранам страны.

«Солдаты без мундира»

США

Президент кинокомпании «XX век — Фокс» Спирос П. Скурос в интервью, данном корреспонденту «Вэрасти», положительно оценил перспективы на 1961 год для так называемых «серьезных» фильмов. Американские зрители, как он считает, с нетерпением ждут подобных произведений. Скурос сетует на то, что серьезные картины в США, как правило, замалчиваются. Зато вокруг «аморальных» фильмов поднимается шумиха, которая служит им рекламой. Что касается новинок в области техники, то Скурос убежден, что 1961 год вряд ли принесет что-нибудь неожиданное. Работа будет в основном идти по дальнейшему усовершенствованию существующих систем для съемки широкоэкранных фильмов. «Особенно остро стоит вопрос о сценариях для будущих фильмов,— заявил Скурос.— Вряд ли можно рассчитывать на оригинальные сценарии. По-прежнему придется идти главным образом по линии экранизации литературных произведений».

●

Отто Премингер намеревается поставить фильм «Совет и согласие» по роману американского журналиста Аллена Дрюри. На главную роль приглашен Питер Лоуфорд, участвовавший в фильме Премингера «Исход».

●

Вышел на экран озвученный вариант немого фильма 1929 года «Ноев ковчег» режиссера Майкла Кертица. По отзыву «Филмз энд филминг», сценарий Энтони Колдуэя крайне наивен, а игра актеров кажется сейчас очень старомодной. Вместе с тем критика отмечает блестящую режиссуру картины и нисколько не утратившую своих достоинств работу операторов Хэла Мора и Барни Макджилла.

●

На недавно состоявшемся в Лос-Анжелосе съезде владельцев прокатных контор и кинотеатров было высказано немало опасений по поводу уменьшения количества выпускаемых в США фильмов.

Участники съезда решили создать свою кинокомпанию, которая попытается расширить производство кинокартин.

ФРАНЦИЯ

«Счастье будет завтра» — первый полнометражный фильм режиссера Анри Фабиани, работавшего до сих пор над короткометражными картинами. Съемки происходили близ Сен-Назера, и в массовках участвовало много рабочих судостроительных верфей. Главный персонаж фильма — восемнадцатилетний юноша из буржуазной семьи (артист Жак Ижелен). Разочарованный в жизни, растерянный, он слоняется без дела, готов покончить с собой. Благодаря дружбе рабочего из дока и любви чистой девушки, благодаря внимательному отношению к нему учителя, в юноше снова пробуждается интерес к жизни.

В этом фильме впервые снимался в кино композитор и музыкант Анри Кролла (один из авторов музыки фильма «История золотой рыбки»). Он создал выразительный образ рабочего, гитариста-самоучки. Кролла был тяжело болен, но до конца участвовал в съемках. Когда фильм был завершен, Кролла лег на операцию, а через день после операции скончался.

●

«Большая премия» французского кино за 1960 год вручена режиссеру и сценаристу фильма «Истина» — Анри Жоржу Клузо.

●

За последние годы во Франции демонстрировалось более 70 советских фильмов. Почти год не сходит с экрана фильм С. Эйзенштейна «Иван Грозный». До сих пор большим успехом пользуется «Судьба человека» С. Бондарчука. Не покидает французские экраны фильм «Летят журавли» М. Калатозова. «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна столь долгое время демонстрируется в столице Франции, что французы, как пишет польский журнал «Фильм», шутя говорят, что он стал такой же неотъемлемой частью Парижа, как крейсер «Аврора» для Ленинграда.

●

Премия имени Жана Виго, учрежденная еще в 1948 году для создателей фильмов, отличающихся независимым образом мыслей и высоким качеством режиссерской работы, присуждена за 1960 год двум французским режиссерам, пришедшим в кино из телевидения,— Жан-Полю Сасси и Жаку Панижель за фильм «Кожа да кости».

Мартин Лассаль в фильме «Карманник» (режиссер Р. Брессон)

Известный нам по фильму «400 ударов» юный актер Жан-Пьер Лео снимается в фильме режиссера Жюльена Дювивье «Бульвар». Эта роль— мальчишки с тяжелым, неуравновешенным характером — перекликается с образом, созданным Лео в фильме «400 ударов».

«Бульвар» (режиссер Жюльен Дювивье). Слева — Жан-Пьер Лео

●

Французская ассоциация критиков кино и телевидения поделила премию Мельеса за 1960 год между двумя фильмами — «Дыра» Жака Беккера и «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара. Кроме того, Ассоциация особо отметила следующие французские картины: «Яркое солнце» Рене Клемана, «Карманник» Робера Брессона, «Завещание Орфея» Жана Кокто, «Игры любви» Филиппа де Брока, «Необычная Америка» Франсуа Рейшенбаха, «Путешествие на воздушном шаре» Альбера Ламориса, «Панталаскас» Поля Павьо и «Чудесный возраст» Пьера Каста.

●

Газета «Юманите» высоко расценивает кинокомедию Филиппа де Брока «Шутник», сравнивая ее с лучшими французскими комедиями довоенного периода. В главной роли — Жан-Пьер Кассель, играющий веселого поэта, который пытается бороться посвоему против пороков буржуазного общества. Он хочет убедить богатую наследницу (Анук Эме) отказаться от наследства. «Я его люблю, но он меня пугает»,— говорит героиня, отказываясь следовать совету своего возлюбленного.

●

Последняя роль Жана Габена в фильме «Президент», по отзыву «Франс-фильм», является новым достижением в галерее образов, созданных артистом на протяжении многих лет. «Я долго искал для Габена сценарий с неизбитым сюжетом,— заявил режиссер Анри Верней.— Мы видели Габена и в роли бандита, и в роли адвоката, он играл крупных промышленников и рабочих, бродяг и крестьян. Сейчас Габен создал острый образ политического деятеля в период расцвета сил, а затем уже, в восемьдесят лет, обремененного годами и болезнями. Я считаю, что эта роль очень удалась актеру».

●

Один из старейших режиссеров Франции Абель Ганс намеревается создать фильм «Героико-комическая газета Сирано и д'Артаньяна». Оба эти героя XVII века могли встретиться при осаде Арраса, в защите которого они принимали участие. Героинями фильма будут две прославленные красавицы той эпохи — Нинон де Ланкло и Марион де Лорм.

Абель Ганс предполагает использовать в фильме разнообразные литературные материалы и мемуары — Казановы, герцога де Граммон, сочинения Сирано де Бержерака, жизнеописания Марион де Лорм и Нинон де Ланкло, произведения Вольтера, Мариво, Бомарше, Теофиля Готье.

●

Жан Деланнуа готовится к постановке художественного фильма о жизни и творчестве Бальзака. В роли великого писателя будет сниматься Пьер Брассер.

●

Для участия в своем новом фильме «Процесс Жанны д'Арк» Робер Брессон привлекает только актеров, ни разу еще не снимавшихся в кино.

●

«Офелия» — так называется новая экранизация «Гамлета», которую собирается осуществить Клод Шаброль.

●

Марсель Карне будет снимать фильм «Дама с камелиями» по роману Александра Дюма-сына.

●

В фильме Жана Древиля «Лафайетт» заглавная роль поручена Мишелю Леруайе, роль мадам Лафайетт будет играть Паскаль Одре.

●

Роман Дюма «Три мушкетера» собираются почти одновременно экранизировать четыре французские кинофирмы. Два исполнителя роли Арамиса уже известны — это Жан Поль Бельмондо и Жан Клод Бриали.

ФРГ

Только через пятнадцать лет после выхода на экран фильма Роберто Росселини «Рим — открытый город» с этой картиной смогли познакомиться жители ФРГ. До последнего времени фильм был запрещен за его якобы «антинемецкую» тенденцию.

●

Продюсеры Западной Германии все больше увлекаются «фильмами ужасов». Вот названия ряда фильмов, демонстрирующихся в настоящее время на экранах ФРГ: «Сатана соблазняет любовью», «Убийцы приглашают к танцу», «Здравствуйте, я ваш убийца», «Повесьте его!», «Завтра твой черед», «Палач уже ждет», «Глаза сатаны», «Нож в спину», «Мститель не спит», «На рельсах в аду», «Завтра ты меня убьешь».

●

Нацистский фильм «Лейтенский хорал», запрещенный в 1945 году союзниками за безудержное прославление прусского милитаризма, снова демонстрируется в Западной Германии.

●

Фриц Ланг ставит фильм под названием «За закрытой дверью» — рассказ о прокуроре, мещанине и карьеристе, тупо и слепо придерживающемся буквы закона. В фильме снимаются Барбара Рюттинг и Петер ван Эйк.

●

По одноименной пьесе Зиммеля режиссер Роберт Сиодмак ставит фильм «Мой школьный товарищ» — о судьбе почтальона, который некогда был школьным товарищем Геринга. Потрясенный зверствами гитлеровцев во время второй мировой войны, он пишет Герингу письмо с просьбой прекратить войну. Его объявляют помешанным и сажают в сумасшедший дом.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

После премий, присужденных фильму Иржи Вайса «Ромео, Джульетта и тьма» в Сан-Себастьяне и Порретта-Терме, после премии за сценарий на Международном кинофестивале в Сан-Франциско этой картине был присужден также почетный диплом Международного кинофестиваля в Лондоне.

●

Главный герой словацкого фильма «Гамры» — строитель крупного промышленного предприятия.

Действие происходит на строительной площадке одного большого металлургического завода.

Картину ставит Франтишек Кудлач.

●

На фестивале чехословацких фильмов для детей и молодежи зрители увидели 13 художественных, 8 мультипликационных и 10 кукольных и комбинированных картин. На зрительских конференциях и дискуссиях киноработники обсуждали важнейшие проблемы кинематографии для детей и молодежи.

Ежегодно в Чехословакии создается в среднем четыре полнометражных фильма для детей и молодежи.

«Августовское воскресенье». Режиссер Отакар Вавра (Чехословакия).

Зрительный зал всегда переполнен...

# НАШ КИНОЛЕКТОРИЙ

*Фото и текст М. Демиховско[й]*

БОЛЬШУЮ РАБОТУ ПРОВОДИТ МОСКОВСКИЙ ЛЕКТОРИЙ БЮРО ПРОПАГАНДЫ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА СРК СССР. ТОЛЬКО ЗА МИНУВШИЕ ПОЛГОДА ЗДЕСЬ ПОБЫВАЛО ОКОЛО ВОСЬМИДЕСЯТИ ТЫСЯЧ ЧЕЛОВЕК. ФИЛИАЛЫ КИНОЛЕКТОРИЯ РАБОТАЮТ, КРОМЕ ТОГО, В ДОМАХ КУЛЬТУРЫ И КЛУБАХ ЗАВОДОВ «КАУЧУК», «КРАСНАЯ ЗВЕЗДА» И ДРУГИХ.

МНОГО ИНТЕРЕСНОГО И ПОЛЕЗНОГО УЗНАЮТ ЗРИТЕЛИ НА ВЕЧЕРАХ УСТНЫХ ЖУРНАЛОВ «НОВОСТИ КИНО», «ДЕЙСТВИЕ ПРОИСХОДИТ В НАШИ ДНИ», НА ВСТРЕЧАХ С МАСТЕРАМИ-КИНЕМАТОГРАФИСТАМИ, ЛЕКЦИЯХ ПО ИСТОРИИ КИНО.

Композитор Т. Хренников делится своими творческими планами и замыслами.

Артист Виктор Авдюшко попал «в окружение»

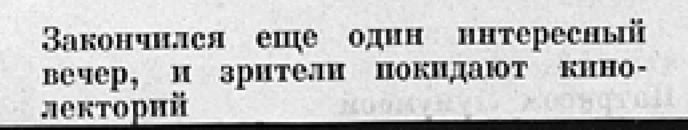
Оператор В. Трошкин рассказывает о своей поездке в Африку, о встречах с национальным героем Конго Патрисом Лумумбой

ергей Мартинсон «в своем репертуаре»

Творческий отчет закончен, но у зрителей еще много вопросов к артисту В. Зубкову и режиссеру К. Воинову

Режиссер Я. Сегель слушает выступления своих товарищей

С удовольствием дает свой автограф артистка Лейла Абашидзе



Закончился еще один интересный вечер, и зрители покидают кинолекторий

# УСТНЫЙ ЖУРНАЛ

*РОСТОВ*

В нашем панорамном кинотеатре «Россия» состоялся первый устный выпуск журнала «Искусство кино».

Мы старались рассказать зрителю о наиболее примечательном, что есть в журнале.

Первая страница устного выпуска открылась рассказом об огромном воспитательном значении киноискусства, о том, что в тесной связи киноискусства с жизнью народа кроется успех наших фильмов у зрителя.

Вторая страница была посвящена обзору новых советских и зарубежных фильмов, с которым выступил работник кинопроката А. Шеменев.

Главный инженер нашего кинотеатра Н. Позенов сообщил о новом виде кинозрелища — широкоформатном экране.

И, наконец, последнюю, четвертую страницу мы отдали заслуженной артистке РСФСР Е. А. Кузнецовой, которая прочитала зрителям отрывки из художественного научно-фантастического сценария «Когда погаснет свет». Как известно, этот сценарий написан писателем А. Беляевым и был опубликован в шестом номере журнала «Искусство кино» за 1960 год.

Думается, что нашим опытом заинтересуются и другие кинотеатры.

**С. ЯСЬКО,**
**директор панорамного кинотеатра «Россия»**

19 января 1961 г.

РОСТОВСКИЙ-НА-ДОНУ ПАНОРАМНЫЙ КИНОТЕАТР „РОССИЯ"

ПЕРВЫЙ ВЫПУСК ежемесячного устного журнала

Искусство КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

I страница: ЗА ТЕСНУЮ СВЯЗЬ КИНОИСКУССТВА С ЖИЗНЬЮ

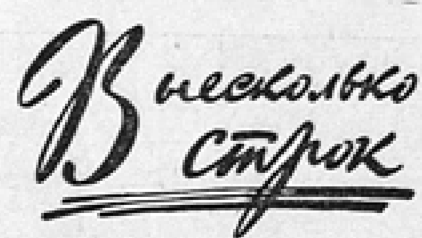
III страница: ЧТО ТАКОЕ ШИРОКОФОРМАТНОЕ КИНО

II страница: НОВЫЕ СОВЕТСКИЕ И ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

IV страница: „КОГДА ПОГАСНЕТ СВЕТ"

Устный журнал «Искусство кино» ведет диктор Ростовского областного радио и телевидения Галина Савченко

Выпуск устного журнала состоится в фойе панорамного кинотеатра в 18 час. 30 мин. до начала киносеанса




Ленинградское отделение Союза работников кинематографии организовало цикл творческих вечеров Ф. Эрмлера. «Стремления и поиски» — так назвал режиссер свои беседы. Первые два вечера были посвящены периоду немого кино. Ф. Эрмлер рассказал об истории создания своих первых картин «Дети бури», «Катька — бумажный ранет», о встречах с С. Эйзенштейном и Ю. Тыняновым, о становлении молодой советской кинематографии. Следующие беседы были посвящены рождению звукового кино.

●

Большой популярностью пользуется Народный университет культуры при ДК Мосрыбокомбината. Его ректором является кинорежиссер, заслуженный деятель искусств М. Донской. В университете три факультета — по истории советского кино (декан — народный артист СССР Л. Свердлин), истории советского театра (декан — заслуженная артистка РСФСР Л. Сухаревская) и по изобразительному искусству (декан — народный художник РСФСР В. Рындин). Занятия университета проходят три раза в месяц.

●

Около трех тысяч человек объединяет ленинградский Дом кинолюбителей. Кроме того, на предприятиях города работают кружки и секции кинолюбителей. Ленинградские кинолюбители — авторы многих интересных и оригинальных фильмов. Аспирант Ленинградского государственного университета Олег Распопов, создавший фильм об истории Петропавловской крепости, получил приз на одном из международных кинофестивалей.

Другой ленинградский кинолюбитель, артист Макарычев, создал короткометражные фильмы, в которых ожили и задвигались рисунки знаменитого датского художника-карикатуриста Херлуфа Бидструпа.

●

Летопись славных дел семилетки создают кинолюбители Дома культуры завода «Амурсталь» (Комсомольск-на-Амуре). Заводские кинолюбители снимают очерк о лучших людях завода.

# В ДОМЕ ДРУЖБЫ

Делегаты Дома дружбы в Голливуде (США). Советские и американские режиссеры (слева направо) С. Герасимов, Г. Козинцев, Д. Сторджес, Ф. Капра, М. Кертиц, Р. Буркс

...В Белом зале Дома дружбы с народами зарубежных стран идет горячая дискуссия о фильме Стэнли Крамера «На последнем берегу». Гости из США удивлены — так заинтересованно можно обсуждать лишь фильмы, сделанные друзьями. И именно как друзья обсуждают работу американского режиссера Сергей Герасимов, Григорий Чухрай, Роман Кармен, Александр Зархи, Вера Строева.

— Заинтересованность советских коллег,— сказал Стэнли Крамер, встретившись у себя на родине с Сергеем Герасимовым, — придает мне силы. Свою новую картину о Нюрнбергском процессе я пришлю в первую очередь в Дом дружбы, хочу услышать ваше мнение.

Более трех лет существует в Москве Дом дружбы. Много зарубежных гостей побывало здесь, много интересных встреч состоялось здесь у иностранных деятелей культуры с советскими людьми самых различных профессий.

Обменяться мыслями, горячо поспорить, понять творчество друг друга, завязать личные профессиональные и творческие контакты — вот что лежит в основе сотрудничества советских и зарубежных кинематографистов.

Недавно в Москве и Ленинграде гостила делегация югославских кинематографистов. Они посетили студии, встретились со многими нашими кинодеятелями. Подробное закомство с кинопроизводством страны, дружеские беседы с М. Донским, А. Роомом, Л. Кулиджановым и другими привели их к выводам о широких возможностях советских кинематографистов.

«К сожалению,— заявил один из гостей,— мы не имеем времени обдумывать ту или иную серьезную тему, так как нам не дают зарплаты, когда работаешь над темой, а платят лишь за готовую продукцию. У вас же в стране есть все возможности для творческой работы».

Восхищение лучшими картинами и творцами советского киноискусства звучит во многих письмах, поступающих из-за рубежа в секцию кинематографии. Об этом пишут и известные мастера зарубежного кино и зарубежные зрители.

Сотни иностранных студентов учатся в московских вузах, большое число иностранных специалистов работает в Москве. И все больше их излюбленным местом встреч с советскими людьми становится Дом дружбы с народами зарубежных стран. И не будет преувеличением сказать, что самыми посещаемыми бывают вечера, посвященные советскому кино. Здесь наши гости встречаются с творческими коллективами новых советских фильмов, слушают лекции из истории советского кино. Им уже знакомы имена Дзиги Вертова, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, они стали друзьями Сергея Герасимова, Тамары Макаровой, Веры Строевой, Сергея Бондарчука, Марка Донского и др.

В удивительной атмосфере, которую может порождать только подлинное искусство, прошел вечер, посвященный творчеству Сергея Герасимова. Аудитория взволнованно знакомилась с творческим путем режиссера, словно побывав в нашей стране и увидев ее богатую, напряженную, трудовую жизнь, замечательных людей.

В зале были студенты разных стран и взглядов, не все еще хорошо узнали нашу страну, но они поняли и почувствовали и трудности строителей Комсомольска, и мечты молодого учителя, и мужество героев Краснодона.

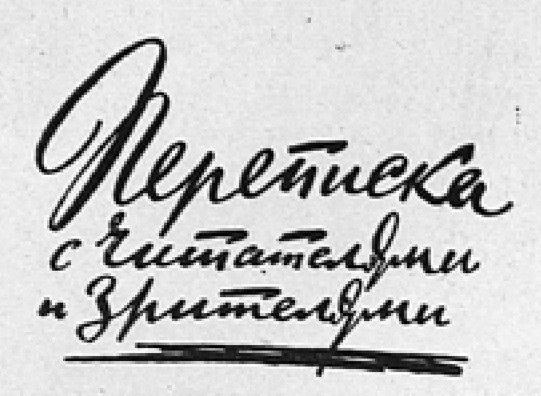
И потому особенно взволнованно прозвучали в зале слова студента из Латинской Америки, обращенные к режиссеру: «Вы прошли удивительный творческий путь, который шел параллельно с жизнью вашей страны. Мы поняли ваше искусство, оно помогло нам понять ваш народ. Спасибо».

Много форм существует в работе секции кинематографии Союза советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, много событий произошло за время ее существования.

И хорошо, что весь тот энтузиазм и творческая энергия, которые вкладывают советские кинематографисты на вечерах в Доме дружбы, служат благородному делу укрепления мира и дружбы между народами.

И. БУАЧИДЗЕ

Режиссер М. Донской среди иностранных студентов




**УВАЖАЕМЫЕ ТОВАРИЩИ!**

Для вас, жителей городов и крупных рабочих поселков, даже сел, расположенных около железнодорожных магистралей и шоссейных дорог, не существует проблемы, на какой пленке — 35- или 16-миллиметровой — печатаются фильмы перед выпуском их в прокат. Для нас же, живущих в отдаленных местах и северных районах страны, это острейшая проблема.

Дело в том, что в настоящее время в большинстве таких мест киносеть работает на киноаппаратуре типа «Украина» с 16-миллиметровой основой. Слов нет, это дает и экономические выгоды и в то же время позволяет демонстрировать фильмы с хорошим качеством проекции и звуковоспроизведения, как черно-белые, так и цветные.

Однако в подавляющем большинстве узкопленочные фильмы выпускаются черно-белыми. Это значит, что, например, фильмы «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Белые ночи» и другие все вы смотрите цветными, а мы — только черно-белыми и притом на год позже.

Наш кинозритель отнюдь не придирчив и не требует, чтобы новые кинофильмы показывались у нас одновременно с демонстрацией их в областных центрах, но разница в год вызывает справедливое недовольство.

Если трудящиеся городов, рабочих поселков и даже сел имеют возможность кроме кино посещать концерты, спектакли и т. д., то у нас приходится довольствоваться только кинофильмами и местной художественной самодеятельностью.

Читинская областная контора кинопроката готова снабжать новыми фильмами в первую очередь северные районы. Но за то время, что эти новые фильмы печатаются на 16-миллиметровую пленку и поступают в контору, у них успевает «отрасти борода».

Почему все это происходит? Почему выпускаемые на экраны фильмы не все печатаются на 16-миллиметровой пленке, даже наши отечественные? «Машеньки», «Двух бойцов» и многих-многих других фильмов повторной печати, не говоря уже о новых, в том числе заграничных (даже лучших из них), нет на узкой пленке. Очень незначительное число документальных и научно-популярных картин печатается на 16-миллиметровой пленке. Жители нашего района не могут посмотреть такие документальные фильмы, как «Подвиг Ленинграда», «Провокаторы разоблачены», «Перед прыжком в космос» и т. д.

Как добиться, чтобы 16-миллиметровая пленка, поставленная на обслуживание отдаленных и северных районов, не была в положении «пасынка»? Какое будущее имеет вообще узкопленочное кино?

Мне очень хочется получить ответы на все эти вопросы.

ВЛАДИМИР ГИРГЕЛЕВИЧ,
кинорементный мастер Тунгокоченского
районного отдела культуры Читинской области

с. Тунгокочен

*Публикуем ответ на письмо тов. Гиргелевича, полученный нами из Управления кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР.*

Уважаемый товарищ Гиргелевич!

Ваши упреки справедливы. Одной из главных причин, задерживающих выпуск фильмов на узкой пленке, являются технические дефекты исходных негативных материалов, которые студии передают на копировальные фабрики для массовой печати.

При печати на узкой пленке к негативным материалам предъявляются более высокие технические требования, чем при печати на обычной 35-миллиметровой пленке.

Механические повреждения поверхностей пленки, незаметные при печати на 35-миллиметровой пленке, становятся резко ощутимыми при печати на узкой. Это заставляет производить тщательные и кропотливые реставрационные работы. Только после этого становится возможным печатать копии на узкой пленке.

Однако реставрация не всегда может спасти фильм, и некоторые фильмы с неустранимыми дефектами не удается тиражировать на 16-миллиметровой пленке.

К числу таких фильмов чаще всего относятся кинокартины прошлых лет, по которым оригинальные негативы не сохранились, а промежуточные позитивы или контратипы сильно амортизированы.

По качеству фотографического изображения также не все фильмы могут быть пригодны для этой цели.

Другой причиной, по которой бракуются многие фильмы для печати на узкой пленке, является неудовлетворительное звучание фонограмм, повышенные шумы, неразборчивость речи актеров и особенно детской речи, заставляющие студии и копировальные фабрики по многу раз перезаписывать исходные фонограммы. Для этого заново вызываются актеры, переозвучиваются наиболее дефектные сцены. Однако и это не всегда дает положительные результаты.

Так, например, кинофильм «Хмурое утро» имел настолько неудовлетворительное звучание, что, несмотря на троекратную перезапись киностудией «Мосфильм», исправить дефекты звучания не удалось и фильм не был выпущен на узкой пленке.

Печать узких копий не может производиться одновременно с печатью широких, так как с полученного исходного негативного материала предварительно должны быть изготовлены промежуточные позитивы, цветные или черно-белые контратипы, негативы перезаписи фонограмм и контрольные копии. Все это требует значительного времени (два-три месяца).

Все технически пригодные фильмы печатаются на узкой пленке.

В настоящее время увеличены мощности по печати узких цветных копий. Это даст возможность значительную часть художественных и почти все научно-популярные и документальные фильмы печатать на узкой цветной пленке (при условии пригодности их к цветной печати).

Кроме того, освоена печать 16-миллиметровых копий с магнитной фонограммой. Таким образом, значительно улучшится качество звучания копий и снизятся требования к качеству исходных 35-миллиметровых фонограмм.

Управление кинофикации и кинопроката Министерства культуры СССР принимает все возможные организационные и технические меры, направленные к увеличению выпуска и улучшению качества узкопленочных копий.

1936 год

Выхода на экраны фильма «У самого синего моря» ожидали с большим интересом. Ведь кинокомедия на тему современности всегда была и остается, к сожалению, дефицитным жанром.

Б. Барнет не был новичком в комедийном жанре. На его счету были две немые комедии: «Девушка с коробкой» и «Дом на Трубной», пользовавшиеся большим успехом. Выпущенный в 1933 году фильм «Окраина» выдвинул Б. Барнета в первые ряды советской кинорежиссуры. Оправдал он возлагаемые на него надежды и при постановке фильма «У самого синего моря».

Сценарий К. Минца, для которого это была первая большая работа, мог поначалу показаться обычной комедией положений, и, попади он в руки ремесленные, получился бы фильм-однодневка. Незамысловато выглядела в сценарии история Алеши и Юсуфа — молодых рабочих-механиков, попавших после гибели судна в один из каспийских рыболовецких колхозов. Артель эта, очень нуждавшаяся в механиках, предложила Алеше и Юсуфу остаться у них, и те согласились. В решении молодых людей немалую роль сыграла хорошенькая рыбачка Маша. Желая завоевать сердце Маши, влюбленные идут на различные смешные и наивные уловки.

«Приступая к постановке,— вспоминает Б. Барнет,— я меньше всего думал о сюжете. Строить его впрямую всегда неинтересно. Тем более что сюжет никуда от режиссера не уйдет. Я почувствовал в сценарии К. Минца поэзию, увидел интересные образы, людей разных характеров. Я стал раздумывать над их отношениями, поведением, искать психологические мотивировки тех или иных поступков и решил, что это может быть фильм о светлой любви, дружбе, девичьей верности. В этой комедии мне хотелось поднять серьезный разговор об особом, свойственном нашему обществу отношении коллектива к товарищу. И вот наша группа приехала на Каспий. Четыре месяца прожили мы у самого синего моря. Это помогло найти поэтическую атмосферу фильма, а нашим актерам с большой искренностью передать душевный мир своих героев».

Впервые картина «У самого синего моря» была показана весной 1936 года. Память сохранила общее ощущение свежести, поэтичности, обаятельных образов, интересных режиссерских находок, поразительных по настроению пейзажей.

Прошло четверть века. Как часто время опровергает первые впечатления! Свежесть оборачивается наивностью, простота примитивом. С комедией Б. Барнета этого не случилось.

Смотришь картину и так же восхищаешься вкусом и тактом, с которым она поставлена.

В фильме нет ни одного отрицательного персонажа, и тем не менее его нельзя упрекнуть в бесконфликтности. Нет на экране «голубых героев». Это живые люди, совершающие и хорошие и дурные поступки. Вот, например, Алеша притворился больным, чтобы вместо работы поехать в город за подарком для Машеньки. Этот случай вызывает возмущение Юсуфа и всех рыбаков. Режиссером и актерами найдено выразительное эмоциональное решение эпизода в клубе. Горячо уличает Юсуф своего друга: «Уехал бус-мус — всякую чепуху покупать». Смущенная Маша разрывает «злосчастную» нитку с бусами. Снятые рапидом бусинки медленно падают, подскакивают и снова падают. Их падению вторят звенящие аккорды музыки. Эта звуко-зрительная монтажная фраза лучше всяких слов говорит о душевном состоянии девушки.

Есть в этой лирической комедии и сильная романтическая сцена шторма, захватившего рыбацкий баркас в море.

Фильмы Барнета по своему жанру не бывают «стерильными». В его драмах всегда есть место для улыбки, в комедиях — драматические эпизоды.

Очень хороши диалоги фильма «У самого синего моря». Они живые, остроумные. При этом картина поразительно немногословна (и насколько же это лучше многих заболтанных картин, где актеры еле успевают проговорить текст!). Актерам не приходится подменять действие рассказом о нем. Им есть что играть. В главных ролях выступают известные, признанные сейчас актеры: Е. Кузьмина, Н. Крючков, Л. Свердлин. Тогда они только начинали свой путь. Но их исполнение не нуждается ни в каких скидках. Сколько непосредственности в прямолинейном, по-русски открытом и решительном Алексее, сыгранном Н. Крючковым с присущей ему достоверностью и обаянием. Как верно угадал Б. Барнет в молодом Л. Свердлине умение найти яркую, не утрированную национальную характерность, которая позволила актеру создать образ азербайджанца Юсуфа. Роль юной рыбачки, веселой, задорной и в то же время целомудренно чистой, — одна из лучших работ Е. Кузьминой.

Оператор фильма М. Кириллов известен своим мастерством широко использовать комбинированные съемки. В 30-х годах эта техника еще только зарождалась. Но и тогда М. Кириллов изобретал новые возможности при съемке пейзажей.

Фильм «У самого синего моря» снимался «Межрабпомфильмом» совместно с азербайджанскими кинематографистами. Второй режиссер С. Марданов отлично знал восточную поэзию, азербайджанский быт, особенности национального характера, все это он очень творчески привнес в картину.

Органично вошла в поэтический ключ фильма и музыка композитора С. Потоцкого.

В 1953 году фильм был снова выпущен на экраны.

«Десятки раз смотрел я «У самого синего моря», — рассказывает Г. Чухрай. — Этот фильм очаровательного вкуса я знаю наизусть, по кадрам. Я люблю его за поэтический строй, к которому так стремлюсь в своих работах, за пристальное внимание и доверие к людям, за точное и изящное мастерство».

В этом и заключается «секрет молодости» талантливого фильма.

**О. Абольник**

# Фильмография

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

### КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«Повесть пламенных лет»**, 12 ч., цветной, широкоформатный.

Автор А. Довженко; режиссер-постановщик Ю. Солнцева; операторы: Ф. Проворов, А. Темерин; художник А. Борисов; композитор Г. Попов; звукооператоры: И. Урванцев, Я. Харон; режиссер Л. Басов; второй оператор В. Минаев. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник М. Семенов.

В ролях: генерал Глазунов — Б. Андреев, учитель Рясный — С. Лукьянов, хирург Богдановский— В. Меркурьев, Иван Орлюк — Н. Винграновский, Ульяна — С. Жгун, майор Величко —М. Майоров, Мария — З. Кириенко, фон Бреннер — Б. Бибиков, Шредер—В. Акуратерс, Грибовский—В. Зельдин, Мандрыка — Б. Новиков, Роман Клунный — Е. Бондаренко, Антонина — А. Богданова, Демид —С. Петров, Татьяна — В. Капустина, Олена Ступакова — М. Булгакова.

В эпизодах: В. Витрищак, П. Винник, В. Гуляев, Е. Максимова, Л. Пархоменко, А. Покровский, Н. Сазонова, В. Селезнев, А. Хованский, Е. Шутов, Г. Юхтин, Л. Лобов.

Авторский текст читает С. Бондарчук.

**«Хлеб и розы»**, 10 ч.

Сценарий А. Салынского; режиссер-постановщик Ф. Филиппов; операторы: П. Емельянов, И. Черных; режиссер Л. Брожовский; художники: Б. Чеботарев, Ф. Ясюкевич; композитор Н. Крюков; текст песен Л. Ошанина; звукооператор Р. Маргачева. Комбинированные съемки: оператор И. Фелицын; художник Н. Звонарев.

В ролях: Ивушкин — П. Кадочников, Лиза — Л. Касаткина, Любаша — А. Завьялова, дед Федосей — С. Калинин, Самойло Петелькин — А. Соловьев, Анисим Охапкин — А. Кубацкий, Ферапонт Тиунов — Г. Глебов, Петька Тельнихин — Э. Бредун, звонарь — Л. Пархоменко, Гольцов— П. Волков, Прасковья — А. Данилова, Агафья — А. Федорова, Фрося — К. Хабарова, Алешка — Р. Муратов, Никифоров — С. Юртайкин, Кокорин — Ю. Дубровин, Иван Охапкин — Е. Кушнерайт.

В эпизодах: В. Алтайская, Е. Волкова, Л. Сергеева, В. Чаева, В. Колпакова, В. Кузнецов, Ю. Леонидов, В. Маренков, А. Миронов, С. Николаев, П. Тарасов, П. Шпрингфельд, Л. Фричинский.

●

**«Тучи над Борском»**, 9 ч.

Сценарий: С. Лунгина, И. Нусинова; постановка В. Ордынского; оператор И. Слабневич; художники: И. Пластинкин, М. Карякин; режиссер М. Чернова; композитор А. Муравлев; звукооператор Ю. Рабинович. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник С. Мухин.

В ролях: Оля — И. Гулая, Митя —Р. Хомятов, Генка — В. Ивашов, Кира Сергеевна— Н. Антонова, директор — В. Рождественский, отец Оли — П. Константинов, Бочарников —Ц. Любешкин, тетка Мити — В. Беляева, Артемий Николаевич — Е. Тетерин, Меланья — А. Троицкая, Райка — И. Чурикова, Герман — И. Охлупин, Обишкин — Г. Крашенинников.

В эпизодах: Е. Николаева, В. Анисимова, П. Кононыхин, Н. Михалков, Н. Семенихин, И. Соловьев.

●

**«Время летних отпусков»**, 10 ч.

Сценарий А. Рекемчука; постановка К. Воинова; оператор Ф. Добронравов; режиссер Л. Охрименко; художник Е. Серганов; композитор А. Эшпай; звукооператоры: В. Лещев, Е. Федоров.

В ролях: Светлана Панышко — Р. Куркина, Глеб Горелов —В. Зубков, Анна Горелова —Т. Конюхова, Антонюк —И. Кузнецов, Брызгалов — И. Живаго, Бородай —П. Павленко, Инихов —П. Тарасов, Уляшев —О. Туманов, Мамедов —В. Этуш, тетя Нися —К. Воронцова-Фролова, Шурочка —Н. Агапова, Федя-шофер — А. Фомин, Генка —Саша Ильин.

В эпизодах: С. Борисов, О. Зимин, Г. Ковтун, Е. Проворова, З. Тимашкова, В. Глущенко, П. Кононыхин, А. Никитин, А. Ряполовская, Ю. Туголуков, О. Ясная, В. Зуева, В. Калько, В. Печников, И. Татаринович, М. Хамицевич.

●

**«Последние залпы»** (по одноименной повести Ю. Бондарева), 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Бондарев, Л. Сааков; постановка Л. Саакова; оператор Н. Олоновский; художник-постановщик Н. Маркин; режиссер И. Парамонов; композитор М. Вайнберг; текст песни Б. Окуджава; звукооператор В. Лагутин. Комбинированные съемки: оператор Г. Шимкович; художник С. Мухин.

В ролях: Новиков — Ю. Назаров, Лена —В. Куценко, Алешин —О. Лозовский, Парохонько—В. Липпарт, Ремешков—А. Стрельников, Овчинников — Ю. Киреев, Богатенков — В. Голуб, Горбачев —М. Козаков, Гулько —Б. Кожухов, Сапрыкин —Н. Бондарь, Степанов —Д. Нетребин.

В эпизодах: К. Столяров, П. Должанов, В. Березко, И. Парамонов, Ю. Расташанский, В. Ольгин, Ю. Пушмынцев, Н. Смирнов.

●

**«Слепой музыкант»** (по повести В. Г. Короленко), 8 ч., цветной.

Автор сценария И. Маневич; постановка Т. Лукашевич; оператор В. Масевич; художник Б. Царев; режиссер Г. Комаровский; композитор Ю. Левитин; звукооператор Е. Кашкевич; второй оператор А. Приезжев.

**От редакции.** Начиная с этого номера журнала фильмография по короткометражным картинам будет даваться выборочно. Полные сведения по всем новым фильмам советских киностудий публикуются в «Ежегодниках кино», выпускаемых издательством «Искусство».

В ролях: Максим Яценко — Б. Ливанов, Петр — В. Ливанов, Анна Михайловна — М. Стриженова, Эвелина — Л. Курдюмова, Иохим — Ю. Пузырев, Федор Кандыба — А. Грибов, Ставрученко — С. Блинников, Илья — В. Мурганов, Андрей — В. Грачев, Кузьма — Н. Кондратьев, звонарь — Н. Козинин, Попельский — А. Смирнов, Петр в детстве — Сережа Шестопалов, Эвелина в детстве — Марина Куракова.

В эпизодах: Л. Золотухин, Н. Валандина, В. Яковлев.

### МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

**«Рыжик»** (по мотивам произведений А. Свирского), 9 ч.

Автор сценария М. Львовский; режиссер-постановщик И. Фрэз; главный оператор М. Пилихина; художник П. Галаджев; композитор Н. Богословский; звукооператор Д. Флянгольц; оператор М. Якович.

В ролях: Рыжик — Сережа Золотарев, Спирька Вьюн — Саша Крынкин, Дуня — Таня Заляйс, Ваня — Володя Ралетнев, Мошка-Каракуль — Сережа Гордеев, Аксинья — С. Павлова, Тарас — И. Савкин, Полфунта — В. Заливин, дед Архип — П. Тарасов, Ткач — В. Белокуров, Андрей-воин — Г. Заичкин, Ленька Фомкач — Б. Буткеев, Федька-Косоручка — Е. Зубовский.

В эпизодах: Г. Георгиу, С. Гарелль, В. Духина, Ф. Кирюткин, А. Троицкая, С. Троицкий, Н. Яковченко.

●

**«Прыжок на заре»**, 10 ч.

Автор сценария Г. Березко; режиссер-постановщик И. Лукинский; главный оператор В. Гинзбург; художники: Л. Безсмертнова, И. Захарова; режиссер Б. Каневский; оператор Л. Рагозин; композитор Л. Афанасьев; текст песен: Е. Агранович, Ю. Полухин; звукооператор Д. Белевич. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художники: С. Иванов, Ю. Лупандин.

В ролях: Андрей Воронков — В. Костин, старшина Елистратов — В. Кашпур, Варя — Т. Витченко, Таисия Гавриловна — В. Владимирова, мать Агеева — Е. Кузюрина, Агеев — В. Колокольцев, Булавин — В. Златоустовский, Даниэлян — Э. Мартиросов, командующий — Н. Колофидин, полковник Беликов — А. Зубов, подполковник Лысун — Г. Куликов, капитан Борщ — В. Костарев, лейтенант Жаворонков — Е. Новиков, сержант Розин — М. Шаров.

В эпизодах: Б. Аросев, Г. Булушев, Е. Весник, П. Винник, А. Голик, Ю. Горобец, Р. Мусатов, А. Сережкин.

Текст от автора читает А. Попов.

### КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

**«Люблю тебя, жизнь»**, 9 ч.

Автор сценария М. Берестинский; режиссер-постановщик М. Ершов; главный оператор В. Бурыкин; художник А. Федотов; режиссер С. Деревянский; композитор О. Каравайчук; звукооператор Б. Хуторянский; оператор А. Дибривный.

В ролях: Тимофей — Г. Вернов, Лена — Д. Шенгелая, Груня — И. Гунина, Женя — А. Кожевников, Топилина — Г. Инютина, Топилин — В. Честноков, Корнеева — В. Кузнецова, Галышева — М. Блинова, Терентий — А. Афанасьев, Светлана — Д. Столбова, Настя — В. Хмара, Вера — Л. Гурова, Майя — Л. Колпакова, Егорка — Коля Сергеичев.

В эпизодах: М. Дубрава, Е. Григорьев, С. Голубев, А. Гулькова, О. Каравайчук, Д. Малиновская, А. Массарский, А. Павлов, П. Переушин, А. Пестова, Ф. Федоровский.

### КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

**«Роман и Франческа»**, 10 ч., цветной.

Сценарий А. Ильченко; режиссер-постановщик В. Денисенко; оператор Ф. Семянников; художник-постановщик А. Бобровников; режиссер А. Буковский; композитор А. Белаш; текст песен Д. Павлычко; звукооператор Ю. Горецкий. Комбинированные съемки: художник С. Старов.

Роли исполняют: Роман — П. Морозенко, Франческа — Л. Гурченко, Антонио — А. Скибенко, боцман — М. Задниправский, тетка Мария — С. Карамаш, учитель пения — С. Петров, Алеша — Н. Журавлев, Джакомо — Л. Олевский, Чино — П. Вескляров, Верина — Оля Машек, Карлино — Н. Рушковский, Лючина — Т. Бестаева, герр Фриц — А. Смирнов.

В эпизодах: А. Бокучава, М. Гвалиа, С. Гуменюк, П. Довгаль, К. Долидзе, Н. Масхулиа, Н. Наум, О. Ножкина, Г. Почхуа и другие.

### ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Прощайте, голуби!»**, 10 ч.

Сценарий и постановка Я. Сегеля; оператор Ю. Ильенко; режиссеры: В. Григорьев, Е. Фридман; второй оператор В. Калюта; музыка М. Фрадкина; текст песни М. Матусовского; звукооператор В. Дмитриев; художники: Л. Георгиев, В. Левенталь.

В ролях: Гена — Леша Локтев, Таня — Светлана Савелова, Мария Ефимовна — В. Телегина, Максим Петрович — С. Плотников.

В эпизодах: А. Николаева, П. Постникова, А. Максимова, А. Сумароков, В. Придаевич, Л. Галлис, Г. Игнатьева, С. Крамаров, П. Вескляров, В. Тесля, В. Брылеев, О. Наровчатова, Е. Ануфриев, В. Савиных, Е. Коваленко, В. Творужек, В. Дибров, И. Маркевич.

### КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

**«Десять шагов к востоку»**, 7 ч.

Сценарий А. Абрамова, М. Писманника; режиссеры: В. Зак, Х. Агаханов; оператор Г. Лавров; художник А. Ничус; музыка: М. Таривердиева, Нури Мухатова; звукорежиссер В. Бабушкин; звукооператор Б. Лыткин; второй режиссер В. Мухамедов; второй оператор Б. Оразов.

В ролях: Пальванов — А. Кульмамедов, человек в белом костюме — Е. Марков, журналист — Ф. Яворский, Италмаз — К. Кульмурадов, приятель Италмаза — Ю. Соковнин, всадник — Д. Сапаров, Петя — М. Федоров, Майса — М. Карлиева, Ашир — М. Куржанклычев.

В эпизодах: С. Каррыев, В. Лепко, С. Караджаев, В. Лавров, М. Кочкаров.

### КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

**«Винтик и Шпунтик — веселые мастера»**, 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Носов; режиссер П. Носов; художники-постановщики: Л. Модель, В. Рябчиков; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; операторы: Н. Климова, Е. Ризо; художники-мультипликаторы: Л. Резцова, Ф. Епифанова, Е. Комова, И. Давыдов, Т. Федорова, А. Давыдов, И. Подгорский, В. Арбеков, О. Столбова, Б. Чани, И. Куроян, О. Чуркин; художники-декораторы: И. Светлица, И. Троянова.

## ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

### ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**Четвертая программа панорамных фильмов: «Цирковое представление» и «На Красной площади»**, 10 ч., цветные.

Авторы сценария: Л. Кристи, И. Гутман, автор дикторского текста А. Колбановский; режиссер Л. Кристи; операторы: В. Воронцов; И. Гут-

ман, Н. Генералов, А. Колошин, П. Русаков; композитор А. Флярковский; звукооператор В. Котов; музыкальное оформление Д. Рацнера; художник В. Крестьяников.

В фильме участвуют: воздушная гимнастка В. Суркова, акробаты вольтижеры Запашные; музыкальные эксцентрики «До-ре-ми» — Е. Амбросьева, А. Попова, Г. Шахнин; акробаты на канате Салохины; летающие акробаты Арнаутовы, жонглеры Грачевы; воздушные гимнасты Чивела; акробаты Аболонские, эквилибрист В. Яковлев;дрессировщицыА. Польди, В. Ольховикова; итальянские артисты Чиплини— дрессировщики обезьян;воздушные турнисты Морозовы; прыгун на батуде В.Беленчук; силовой аттракцион В. Херц, эквилибристы на шестах Половневы; укротители львов Т. и А. Буслаевы, эквилибристы на канате Волжанские, наездницы Щетинины; джигиты Коченовы, гимнастка В. Балакина; полет на «спутнике» И. и А. Щетинины; в интермедиях и репризах О. Попов, Ю. Никулин, М. Шуйдин.

●

**«Город большой судьбы»**, 6 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Зенин, Ю. Каравкин; режиссер И. Копалин; главные операторы: В. Микоша, Р. Халушаков; оператор И. Бганцев. Текст песен В. Гнеушева.

О столице нашей Родины — Москве.

●

**«Рассказы моря»**, 4 ч., цветной.

Авторы сценария: Ю. Егоров, О. Лебедев; режиссер А. Лебедев; операторы: Ю. Егоров, Об Лебедев, Б. Юрченко; автор дикторского текста М. Садкович.

Об исследовании морских глубин и подводном спорте.

●

**«Наша земля»**, 5 ч., цветной.

Автор сценария М. Садкович; режиссер В. Беляев; операторы: Е. Мухин, Г. Асланов, А. Сологубов.

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

**«Мир дому твоему»**, 6 ч., цветной.

Автор сценария И. Котенко; режиссер Е. Учитель; операторы: Н. Блажков, В. Гласс, Г. Егоров, В. Гулин, Н. Виноградский, А. Иванов.

Фильм раскрывает лучшие черты советских людей — строителей коммунизма.

## УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Украина 1960 года»**, 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Н. Руденко, Н. Упеник; режиссер М. Юдин; операторы: М. Гольбрих, Ф. Каминский, И. Кацман, Я. Местечкин, М. Пойченко, Н. Старощук, С. Эпштейн.

О достижениях Советской Украины.

## СТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

**«Земля родная — Азербайджан»**, 6 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер М. Дадашев, операторы: М. Дадашев, А. Алекперов.

## ЕРЕВАНСКАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Поэма об Армении»**, 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Оганесян, А. Гаспарян; режиссер В. Айказян, операторы: Г. Асланян, Г. Арамян, И. Дильдарян, А. Хавчин; автор дикторского текста Ю. Каравкин.

## МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Композитор Сергей Прокофьев»**, 6 ч., цветной.

Автор сценария В. Комиссаржевский; режиссер Л. Степанова; оператор Ю. Беренштейн.

О выдающемся советском композиторе Сергее Прокофьеве.

●

**«..плюс электрификация...»**, 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Фрадкин, Н. Чупраков; режиссер-постановщик Н. Чуриков; режиссеры-операторы: Л. Качурьян, А. Миссюра.

Об энергостроительстве в СССР.

## ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

**«Приглашение к танцу»**, 6 ч., цветной.

Авторы сценария: П. Бахмутский, Т. Непомнящий; режиссер М. Клигман; оператор А. Климов.

О постановке русских народных танцев в сельском самодеятельном коллективе.

## АЛМА-АТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

**«Ленином озаренный»**, 5 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Дулэпо, Д. Боярский; режиссер М. Дулэпо; операторы: М. Додонов, Ю. Гибов; автор дикторского текста А. Брагин.

О 40-летии Казахской ССР.

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Один из нас»**, 10 ч. Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария: Герхард Нойман, Ганс Альберт Педерцани; режиссер Хельмут Шпис; оператор Отто Ханиш; художник Альфред Толле; композитор Ганс Дитер Хозалла; звукооператор Гюнтер Даллорзо.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Ф. Каплан; звукооператор дубляжа Э. Гончаренко.

Роли исполняют и дублируют: Рихорд Бертрам — Гюнтер Симон (дублирует В. Векшин) Лилли — Карла Рункель (С. Коновалова), Альфред Груберт — Эрик С. Клайн (В. Гуляев), Эрих Зенс — Гюнтер Грабберт (Г. Жженов) Хотте Яноцкий — Вернер Лирк (Ю. Прокопович), Катто— Ханьо Хассе (В. Сочинский), Макс Карайн — Отто Э. Эденхардер (В. Емельянов), Вальдман — Вернер Шульц Виттан (Н. Лопатников), Шурике — Петер Кивитт (Е. Котов).

●

**«Час испытаний»**, 8 ч. Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария: Иенс Герлах, Ганс Луке, Курт Юнг-Альзен; режиссер Курт Юнг-Альзен; оператор Ганс Гауптманн; художники: Артур Гюнтер, Манфред Шретер; композитор Герд Начинский; звукооператор Христфрид Собчик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Гарро Кюритц — Хорст Дринда (дублирует Ю. Чекулаев), Антон Визель — Рольф Людвиг (Г. Вицин), Оскар Мюллер — Иоганнес Арпе (К. Барташевич), Мелани, жена Мюллера — Лиза Макайнер (Г. Водяницкая), Мадлен Мюллер — Штеф-

фи Фройнд (Д. Столярская), Фехтнер — Петер Херден (Б. Кордунов), Ами Тейлор — Христина Ласар (В. Караваева), Уве Англер — Хорст Шульце (А. Карапетян), Анни — Ютта Хохштеттер (О. Маркина), Сильвия Леманн — Хельга Гёринг (З. Чекулаева), Гартенхайм — Герд Бивер (А. Кругляк), доктор Штарке — Норберт Христиан (К. Карельских), Фридрих Зэйгемюль — Петер Кивитт (В. Хохряков), Гасенини, кинорежиссер — Ганнес Фишер (В. Тягушев).

●

**«Похождения Саньмао»**, 4 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов (КНР).

Сценарий: Чжан Лэпин, Чжан Чао-цюн; режиссер и оператор Чжан Цао-цюн; художник Чжан Лэпин; кукловод Чжоу Мань-чжан; композитор Ши Юнкан.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Роли озвучивали: Саньмао — Т. Дмитриева, Ацинь — Т. Сапожникова.

●

**«Сказание о Чун Хян»**, 10 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов КНДР.

Сценарий Ким Сын Гу; постановка Юн Рён Гю; оператор О Ун Тхак; художник Лим Хон Ын; музыка: Тен Нам Хи, Ким Бен Дюн; звукооператор Ким Ван Сик. Комбинированные съемки: оператор Се Ян Сик; художник Тян Ен Са.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Беляров.

Роли исполняют и дублируют: Чун Хян — У Ин Хи (дублирует М. Виноградова), Мон Нён — Син Чон Гю (О. Голубицкий), Воль Мэ — Ким Сен Ен (А. Войцик), Хяндан — Тен Ок Сук (С. Холина), Пандя — Ким Ок Ман (В. Файнлейб), Пен Хак То — Хван Чер (Б. Кордунов), отец Мон Нёна — Ким Дон Гю (М. Глузский), мать Мон Нёна — Мун Е Бон (С. Коновалова).

В эпизодах: Пяк Сен Мин, О Хян Мун, Пак Мин, Хе Бяк Сан, Цой Ун Бон, Ли Он, Тен Ир, Ким Ден Хеб, Квак Хен, Нам Сын Мин, Тен Ду Ен, Ю Вон Дюн, Ли Сук, Ом Ир Ен, Мун Бу Рен, Лян Ум Ден, Ю Ху Нам и другие.

●

**«Там, где кончается асфальт»**, 8 ч.

Производство «Майра-фильм» (Бразилия).

Автор сценария и режиссер Освалдо Лебре Сампайо; оператор Нигел С. Уке; художники: Жоан Мария Дос Сантос, Жералдо С. Амброзио; композитор Клаудио Сантору; звукооператор Борис Силичану.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют: Пагано Собринью, Миро Агнес, Серни Фонтоура, Вера Сампайо, Лоуренсо Феррейра.

Роли дублируют: Донато — В. Файнлейб, Гринго — В. Рождественский, Мария — Н. Зорская, Педро — Ф. Яворский, Долорес — Н. Гицерот.

●

**«Народ пробуждается»** (первая серия), 8 ч.

Производство студии «Шакти-фильм» (Индия).

Сценарий Набенду Гхоза; режиссер Шакти Саманта; оператор Шанду; композитор С. Д. Бурман; звукооператоры: М. Эдулджи, И. М. Вагл.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Ванициан.

Роли исполняют: Мадхубала — Сунил Датт, Назир Хуссейн Бепин Гупта, Мину Мумтаз Ниши, Сандер Кришнакант, Мадан Пури Манджу Гаутам, Кундан и другие.

Роли дублируют: М. Виноградова, Б. Кордунов, А. Кельберер, С. Холина, А. Кончакова, М. Глузский, К. Карельских, Д. Нетребин, Г. Юхтин, К. Барташевич, Л. Драновская и другие.

●

**«Мать-Индия»** (первая серия), 8 ч., цветной.

Производство «Мехбуб Продакшнс Прайват лимитед» (Индия).

Режиссер Мехбуб; художник В. Х. Палниткар; оператор Фаредун А. Ирани; композитор Наушад; звукооператор Каушик; постановка танцев Чиман Сетх.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют и дублируют: Радха — Наргис (дублирует Н. Никитина), Шаму — Радж Кумар (А. Толбузин), мать Шаму — Джиллу Ма (А. Фуксина), Бирджу — Мастэр Саджид (М. Виноградова), Раму — Мастэр Сурендра (Т. Сапожникова), учитель Прасад — Сиддики (С. Цейц), Сукхилала — Канхайя Лал (В. Кенигсон).

●

**«Четыре дороги»** (по новелле Х. А. Аббаса), вторая серия, 10 ч.

Производство студии «Найя Сансар» (Индия).

Авторы сценария: Индер Радж Ананд, В. П. Сатхе, Х. А. Аббас; режиссер Ходжа Ахмад Аббас; оператор Рэмчандра; художник М. Р. Ачрекар; композитор Анил Бисвас; звукооператор Б. П. Бхаруча.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Говинда — Радж Капур (дублирует Н. Александрович), Чавли — Мина Кумари (Е. Тэн), Дилавар — Аджит (Ю. Саранцев), Пиари — Нимми (Л. Бабичкова), Наваб — Анвар Хуссейн (С. Бубнов), Феррейра — Дэвид Абрахам (М. Глузский), Сампуран Сингх — Джагдиш Канвал (Я. Беленький), Джонни — Шамми Капур (В. Прохоров), Стелла — Кум Кум (З. Земнухова), Нирмал Кумар — Джайрадж (Ю. Чекулаев).

●

**«Граф Монте-Кристо»** (по роману А. Дюма, вторая серия — «Месть»), 9 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство «Продюксьон Жак Руатфельд», «Сириус» и «Чине-Рома».

Авторы сценария: Жорж Неве, Робер Верней; режиссер Робер Верней; оператор Робер Жюйар; композитор Жан Вьенер; звукооператор Риэль; художник Робер Клавель.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Эдмон Дантес — Жан Маре (дублирует В. Хохряков), Мерседес — Лиа Аманда (А. Кончакова), Кадрусе — Даниель Ивернель (К. Тыртов), Джакопо — Фолько Люлли (А. Юрьев), де Вильфор — Жак Кастело (М. Бернес), Фернан Мондего — Роже Пиго (Б. Кордунов), Бертуччио — Паоло Стоппа (Я. Беленький), Гайде — Кристина Градо (Н. Гребешкова).

●

**«Генерал делла Ровере»** (по одноименному рассказу Индро Монтанелли), 11 ч.

Совместное итало-французское производство «Зебра фильм» (Рим), «С. Н. Е. Гомон» (Париж).

Авторы сценария: Серджо Амидеи, Диего Фаббри, Индро Монтанелли; режиссер Роберто Росселини; оператор Карло Кармени; художник Пьеро Дзуффи; композитор Ренцо Росселини; звукооператор Овидио дель Гранде.

Фильм дублирован на

15916

студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Бардоне — Витторио Де Сика (дублирует А. Кторов), полковник Мюллер — Ганс Мессемер (А. Александровский), Банкелли — Витторио Каприоли (К. Тыртов), Валерия — Сандра Мило (Г. Водяницкая), Ольга — Джованна Ралли (В. Караваева), молодая Фассио — Анна Вернон (Н. Никитина).

●

«Жервеза» (по роману Э. Золя «Западня»), 11 ч.

Производство «Аньес», «Делаэ продюксьон», «Сильвер фильм» (Франция).

Авторы сценария: Жан Оранш, Пьер Бост; режиссер Рене Клеман; оператор Робер Жюйар; художник Поль Бертран; композитор Жорж Орик; звукооператор Антуан Аршэмбо.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

Роли исполняют: Мария Шелл, Франсуа Перье, Жани Хольт, Матильда Казадевюс Флорель, Мишлин Люччони, Люсьен Юбер, Жак Ардан.

Роли дублируют: В. Караваева, Е. Весник, С. Курилов, М. Крепкогорская, Ю. Саранцев, М. Гаврилко, Н. Гицерот, С. Вершинина.

●

«Маленький мальчик потерян» (по одноименному рассказу Марганиты Ласки), 10 ч.

Производство «Парамаунт» (США).

Автор сценария и режиссер Джордж Ситон; продюсер Уильям Перлберг; оператор Джордж Барнс; художники: Хэл Перейра, Генри Бамстед; композитор Виктор Янг; песни Джонни Берка, Джейльса ван Хьюзена; звукооператоры: Гарри Миллз, Джин Гарвин.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют: Бинг Кросби, Клод Дофен, Кристиан Фурхад, Габриэль Дорзиа, Николь Морей, Колетт Дереаль, Жоржет Анис, Анри Летондаль, Майкл Мур, Питер Болдуин.

Роли дублируют: М. Бернес, Е. Егорова, Валерий Зубарев, М. Ладынина, О. Мокшанцев, В. Телегина, Г. Фролова.



Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

*Рукописи не возвращаются*

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А04560. Подписано к печати 21/IV 1961 г.

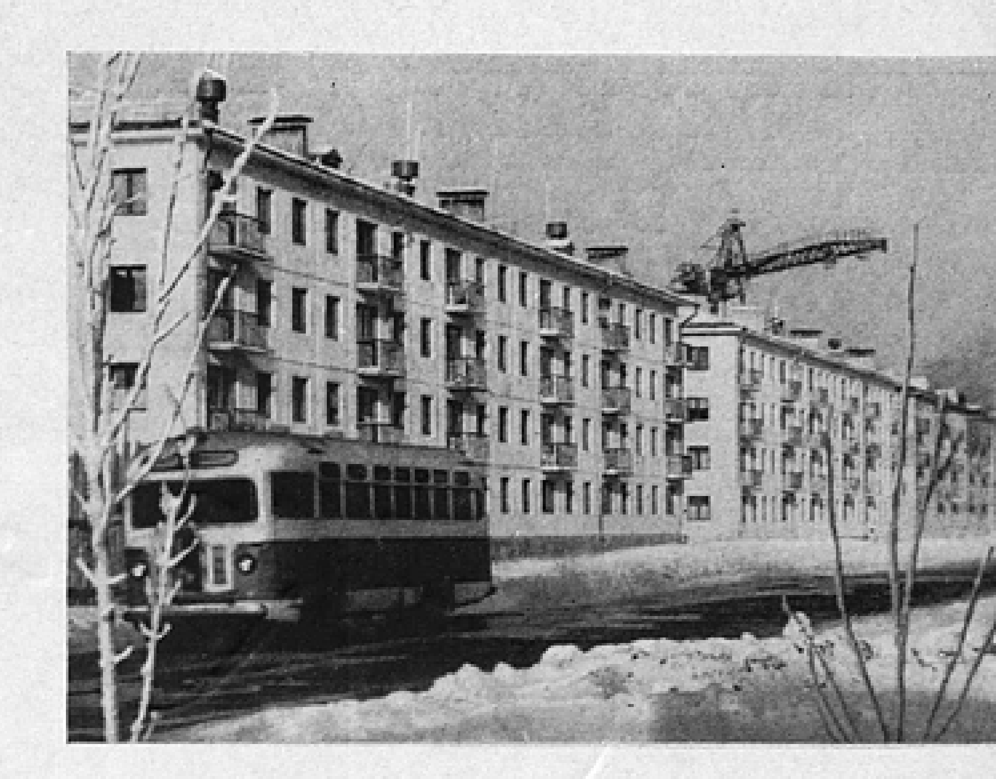
Формат бумаги 82×108 $^1/_{16}$. Печатных листов 11,12 (условных листов 18,13)

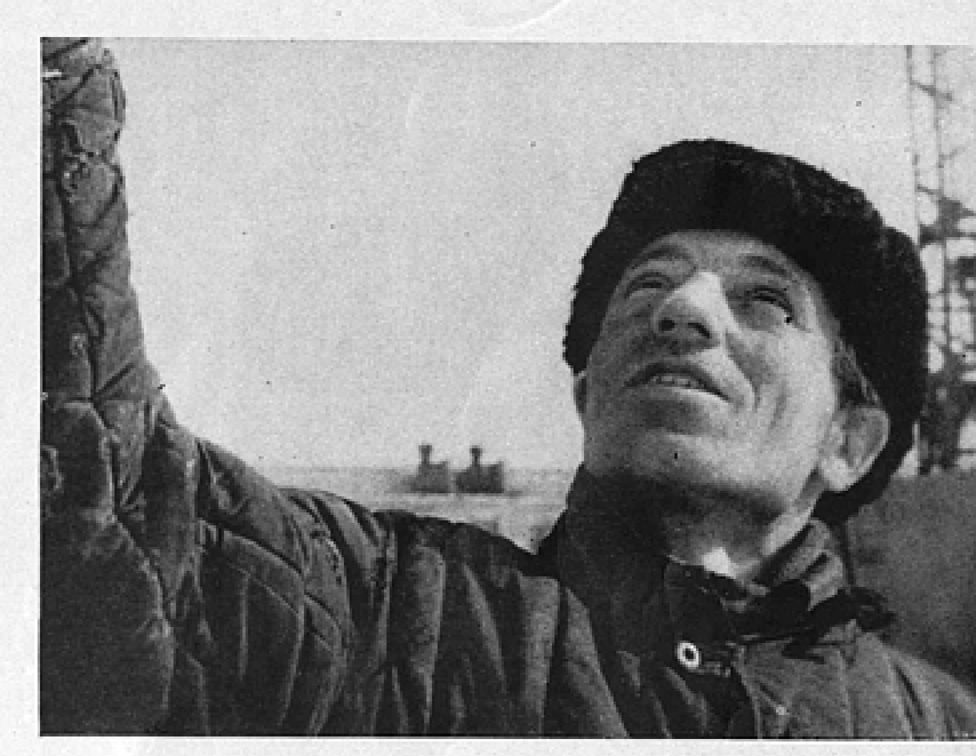
Учетно-издательских листов 18,15. Тираж 23000 экз. Заказ 936

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

*Цена 1 руб.*





Кадры из киножурнала «Новости дня» № 12, 1961 год.

Оператор Алма-Атинской киностудии В. Шаталов запечатлел на кинопленке, как не по дням, а по часам меняет свой облик столица Целинного края — Целиноград.

**ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА**

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

**ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:**

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актер... кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, докуме... и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и ... рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на мелов... вклейках), кадры из новых фильмов, эскизы ки... художников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».